teatrul

7

195

119

S U M A R

Pag.

CONGRESUL DESCHIZĂTORILOR DE DRUM 1
V. Pimenov PROBLEMELE DRAMATURGIEI LA CONGRESUL SCRIITORILOR SOVIETICI 3
Mihai Novicov DRAMATURGIA URIAŞEI VICTORII A OMULUI ELIBERAT 5

ÎNTÎMPINÎND 23 AUGUST

Margareta Bărbuţă CU FAŢA SPRE ACTUALITATE
Note despre piese noi 9
Horia Bratu PE FĂGAŞUL MARII COTITURI 15
Emil Mandric APUSUL INDIVIDUALISMULUI ÎN LUMEA SATULUI . 23
C. Paraschivescu UN REPORTAJ DIN ZILELE NOASTRE 26
Florian Potra O SATIRĂ CARE CONSTRUIEŞTE 30
Mihai Crişan PE DRUMUL COLECTIVIZĂRII 33

TURNEUL „BERLINER ENSEMBLE"

Alfred Margul Sperber UN TEATRU ÎN PLINĂ ACTUALITATE 36

CENTENARUL NAŞTERII LUI C. NOTTARA

Florin Tornea MOŞTENIREA „MEŞTERULUI" 42

REPLICA NOASTRĂ

Andrei Băleanu ION ŞI CÎNTĂREAŢA CHEALĂ 45

PROFILURI DE TEATRE

Emil Riman UN TEATRU CU PERSONALITATE: TEATRUL MUNICIPAL 49

PORTRETE ŞI MĂRTURII

Al. Popovici AL. FINŢI, REGIZOR DE PIESE EROICE 57
V. Negrea UN ARTIST AL COMPOZIŢIEI: MARCEL ANGHELESCU . 62

★

Valentin Silvestru SCHIŢĂ DE ISTORIE TEATRALĂ COMPARATĂ . . . 67

CRONICA

Semnează: *Florian Potra, Joachim Tenschert, M. Alexandrescu, Olga Mănescu, S. Massler* . . . 73

TEATRUL DE PĂPUŞI

Emilia Căldăraru DRUMUL TEATRULUI NOSTRU DE PĂPUŞI 85
TEATRUL DE AMATORI 89
ÎNSEMNĂRI 91

MERIDIANE

Radu Beligan DOUĂ LUMI, DOUĂ TEATRE 94
Boris Buzilă NOTE DESPRE TEATRUL MONGOL 95

teatrul

iulie
7
1959
(Anul IV)

REVISTA LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL INVĂŢĂMINTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

CONGRESUL DESCHIZĂTORILOR DE DRUM

În sala în care a avut loc cel de al XXI-lea Congres al P.C.U.S., acolo unde s-a născut grandiosul program al construcţiei desfăşurate a comunismului, s-au adunat în sfat suprem scriitori din cele 15 republici sovietice să dezbată, în cadrul celui de al III-lea Congres al lor, laolaltă cu numeroşi reprezentanţi din puternicul front al artei realismului socialist, problemele majore ale creaţiei lor, parte integrantă a construirii comunismului.

În momentul istoric al afirmării forţelor tot mai puternice ale lagărului socialist în lume, al grandioaselor victorii ale oamenilor sovietici, deschizători de drumuri în problemele ştiinţei, în primăvara fertilă a primului an din septenal, lucrările celui de al III-lea Congres al Scriitorilor Sovietici capătă o deosebită semnificaţie şi o uriaşă importanţă creatoare, teoretică şi practică.

În ceasul construirii desfăşurate a comunismului, pe temelia neclintită a victoriilor istorice în construirea socialismului, al III-lea Congres al Scriitorilor Sovietici a consfinţit măreţia şi forţa literaturii realismului socialist, literatura celei mai revoluţionare epoci din istoria omenirii, însufleţită de idealul nobil al comunismului. Rolul literaturii şi artei sovietice în dezvoltarea şi îmbogăţirea culturii spirituale a societăţii socialiste este covîrşitor. „Nu există o sarcină mai nobilă şi mai înălţătoare decît cea care stă în faţa artei noastre, aceea de a imortaliza faptele eroice ale poporului, constructor al comunismului." Aceste cuvinte ale lui Nikita Hruşciov, rostite la al XXI-lea Congres al P.C.U.S., capătă o uriaşă amploare în istorica sa cuvîntare la Congresul Scriitorilor, cuvîntare care profilează şi mai larg şi mai viguros menirea artei şi literaturii sovietice — obiectivele principale ale luptei ei, ca şi „direcţia atacului principal".

Învăţătura leninistă despre spiritul de partid în literatură şi artă, despre antagonismul ireductibil dintre ideologia burgheză şi cea socialistă, despre inexistenţa unei linii de mijloc în lupta ideologică, a triumfat o dată mai mult, zdrobind tezele diverşilor jalnici „filozofi" de pe uliţele idealismului şi fundăturile capitaliste. Se impune acum, ca o sarcină de frunte a literaturii sovietice, ca o cerinţă a noului stadiu istoric al dezvoltării sale — dobîndirea unor noi valori de măiestrie artistică, corespunzătoare conţinutului măreţ pe care îl exprimă.

Devenită lozincă a Congresului, chemarea aflată în raport „Să devenim primii în lume, nu numai în ce priveşte bogăţia conţinutului, ci şi în ceea ce priveşte măiestria artistică", corespunde spiritului novator al realismului socialist, permanentelor sale căutări de sensuri şi expresii noi în deplină consonanţă cu complexa şi multilaterala dezvoltare a vieţii. Capacitatea literaturii, a artei sovietice, de a sezisa noul în realitatea înconjurătoare, de a descrie viaţa în complexa ei mişcare, în care triumful forţelor înaintate se obţine prin luptă, trebuie să corespundă unor mijloace de expresie superioare, la nivelul înaltelor cerinţe ale oamenilor sovietici. Ridicarea formei la nivelul conţinutului, la nivelul funcţiei educativ-socialiste a literaturii, a devenit o sarcină de onoare a scriitorilor sovietici.

Dezbătînd pe larg aceste probleme, avînd în centrul discuţiilor ideea partinităţii leniniste, a ancorării în actualitate, lupta pentru calitate, pentru o valoroasă oglindire a marelui erou popular — constructor al comunismului, lucrările Congresului îmbogăţesc creator patrimoniul teoretic al esteticii leniniste.

În eforturile literaturii noastre de a dobîndi noi şi superioare valori artistice pe calea realismului socialist, lucrările Congresului sînt un preţios îndreptar, încă

PJA 217/7

un temeinic ajutor, cu o eficiență imediată: „Scriitorii țărilor socialiste caută ca și noi căile cele mai scurte pentru însușirea temei contemporane, preocupați ca legătura dintre literatură și viață, dintre literatură și lupta popoarelor pentru socialism să fie strînsă și trainică". Aceste cuvinte rostite de A. Surkov în raportul său la Congres privesc și pe scriitorii, pe dramaturgii noștri.

Astăzi, în preajma marii sărbători a lui 23 August, cînd trecem în revistă cuceririle și realizările poporului nostru muncitor pe toate planurile, cînd facem bilanțul literar, consemnînd valorile dobîndite prin sprijinul și îndrumarea partidului, cuvintele de mai sus se întregesc printr-o semnificație stimulatoare. Oamenii noștri de artă, scriitorii, dramaturgii, caută și găsesc în ideile Congresului un prilej de profunde meditații asupra sarcinilor ideologice ale artei lor, un răspuns la numeroase probleme teoretice și de expresie artistică.

Literatura noastră dramatică, bogată și valoroasă, mai are — cum e și firesc — în perspectiva dezvoltării ei, numeroase probleme de rezolvat, etape de străbătut. Tot ce s-a discutat la cel de al III-lea Congres al Scriitorilor Sovietici preocupă cu osebire pe scriitorii noștri, pe oamenii scrisului dramatic. Ideea extinderii și dezvoltării tematicii contemporane, pe larg dezbătută în zilele Congresului, are pentru noi o acută și vitală importanță. Afirmarea poetică a elementului nou din realitatea noastră, reliefarea conținutului eroic al epocii noastre trebuie să fie trăsătura primordială, germinatoare, a actului de creație. Extinderea sferei tematice — la care a apelat raportul la Congres — presupune pătrunderea în piesele noastre a patosului zilelor noastre, a puternicelor caractere populare, a universului filozofic și spiritual, înnoit și înnoitor, al constructorilor noii vieți socialiste din țara noastră. Factura conflictelor actuale este cuprinsă în procesul muncii, în activitatea obștească a oamenilor. Frămîntările creatoare determinate de caracterul și etica socialistă a muncii, subordonarea preocupărilor cotidiene și personale — altădată meschine — ale oamenilor, a conflictelor mărunte, față de un țel major, înaripat, solicită noi formule artistice, noi căi de eficientă expresivitate artistică.

Chemarea lui Tvardovski la „mai bine" decît la „mai mult" obligă pe dramaturgii noștri să-și desăvîrșească mijloacele de expresie, să caute forme noi de reflectare a adevărului epocii, pe măsura conținutului lui revoluționar.

Așa cum s-a arătat la Congres, trebuie stimulate diversitatea de mijloace în dramaturgie, varietatea genurilor în spectacol, pentru ca ampla desfășurare a forțelor noastre artistice să exprime într-o formă proprie, originală, aspectele eroice ale actualității, denunțînd totodată cu vehemență racilele și rămășițele trecutului.

Lupta împotriva teoriilor burgheze și revizioniste, lupta împotriva celor care, în urmă cu 15 ani, vînturau teoria „crizismului", iar astăzi varsă, neputincioși, venin asupra succeselor recunoscute ale teatrului nostru, nu trebuie nici o clipă să-și piardă din eficiență și ascuțime. Trebuie să menținem, ca pe o sarcină permanentă, fermitatea pozițiilor noastre pe drumul realismului socialist, pe drumul luptei pentru partinitate și actualitate.

Lucrările Congresului au abordat și problema promovării noilor talente în literatură. Pe afișele viitoarei stagiuni desfășurată sub semnul lui 23 August, se anunță promițător numeroși noi autori dramatici. Alături de nume consacrate, s-au înscris nume noi, aducînd prin lucrările lor dramatice un suflu de vigoare și prospețime în dramaturgia noastră originală. Generoasele condiții pentru înflorirea artei — oferite de regimul democrat-popular — dovedesc iarăși, acum, cît de largi sînt posibilitățile creșterii cadrelor artistice, cît de mare este grija și cît de importantă este îndrumarea partidului pentru dezvoltarea talentelor în statul nostru democrat-popular.

Studiind și dezbătînd lucrările Congresului, trebuie să ne însușim creator și ideile lui Nikita Hrușciov despre necesitatea legăturii permanente a tinerelor talente cu realitățile în care cresc și creează.

La Kremlin, în sala Congresului, reprezentantul literaturii noastre, poetul și dramaturgul Mihai Beniuc, a arătat că scriitorii din țara noastră, urmînd calea tradițiilor proprii, caută să răspundă prin creația lor înaltelor idealuri de construire a socialismului. Pentru aceste înalte idealuri militează și dramaturgii noștri, dornici să stea cu cinste alături de marea și pilduitoarea literatură sovietică, de cei care au deschis drum și sînt mereu în avangarda literaturii epocii comunismului.

„t"

V. Pimenov

PROBLEMELE DRAMATURGIEI LA CONGRESUL SCRIITORILOR SOVIETICI*

Cel de-al III-lea Congres al Scriitorilor din U.R.S.S., care a avut loc în primăvara acestui an, a fost un adevărat congres al primăverii, al tinereții. Suflul proaspăt al primăverii s-a făcut simțit pretutindeni: în mărețele înfăptuiri ale poporului, care îndeplinește sarcinile istorice ale planului de șapte ani; în noile cărți ale scriitorilor noștri, despre care s-a discutat la Congres și care reflectă contemporaneitatea creatoare, bucurîndu-se de grija părintească a partidului și guvernului pentru literatura sovietică.

Iată de ce cuvintele scriitorilor cu privire la importanța și rolul literaturii în viața poporului nostru, la forța ei educatoare, la ajutorul activ acordat de partid, creatorilor; cu privire la formarea înaltelor calități morale ale omului sovietic, au răsunat într-un chip atît de nou și plin de răspundere.

În perioada construirii desfășurate a comunismului, rolul literaturii sovietice militante crește incomensurabil, odată cu rolul scriitorului ca ajutor activ al partidului în opera de educare a noilor generații, în spiritul îndrăznelii creatoare și al credinței neclintite în definitiva victorie a lumii comuniste. Comunismul nu presupune doar belșug de valori materiale, el înseamnă totodată și înalt nivel de conștiință socială a poporului, adică belșug de valori morale, înseamnă viața, munca și lupta omului dintr-o epocă nouă, om dezvoltat armonios, care a atins desăvîrșirea.

De aceea, cuvîntarea rostită de Nikita Sergheevici Hrușciov la Congres a fost nu numai o nouă mărturie a atenției deosebite pe care partidul o acordă artiștilor sovietici ai cuvîntului, ci și un program desfășurat, limpede, privitor la noul conținut comunist al literaturii noastre, un program de luptă al scriitorilor sovietici, pentru viitorul care se naște și se construiește sub ochii noștri.

Sarcinile literaților sovietici au fost formulate cu deosebită limpezime și concizie în salutul Comitetului Central al Partidului Comunist, adresat Congresului, tuturor creatorilor literaturii noastre multinaționale.

„Înalta menire a scriitorilor sovietici, se spune în salutul Comitetului Central al P.C.U.S., este de a dezvălui veridic și clar frumusețea faptelor eroice în muncă ale poporului, grandoarea și măreția luptei pentru comunism, de a deveni propagandiști pasionați ai planului septenal, de a semăna bucuria și energia în inimile oamenilor sovietici, de a extirpa rămășițele capitalismului din conștiința oamenilor, de a ajuta la înlăturarea a tot ce împiedică mersul nostru înainte."

Într-un răstimp de șase zile, cum nu se poate mai pline, s-a purtat la Kremlin — în aceeași sală unde, recent, a fost adoptat istoricul program al marelui septenal — o discuție largă și pasionată despre perspectivele literaturii sovietice.

Konstantin Fedin, Alexei Surkov și Nikolai Tihonov au pus în lumină atît realizările literaturiii sovietice din ultimii ani, cît și perspectivele ei de viitor, profilate în pragul epocii construirii comunismului. Glasul lui Vsevolod Ivanov, unul dintre veteranii emeriți ai literaturii sovietice, a răsunat răspicat de la tribună: „...Conținutul nou revoluționar cere și o formă nouă...", invitînd în continuare la căutări creatoare.

Problemele dramaturgiei au fost abordate de mai mulți vorbitori. În cuvîntarea sa, tovarășul Mihailov, ministrul Culturii al U.R.S.S., a amintit despre locul de frunte pe care piesele sovietice originale l-au ocupat în repertoriul teatrelor, subliniind necesitatea unei exigențe mereu sporite în ceea ce privește măiestria dramaturgică și cerînd totodată o activitate mai susținută din partea Uniunii Scriitorilor, în îndrumarea autorilor de teatru. Toate acestea, în scopul obținerii unei înfloriri și dezvoltări a literaturii dramatice sovietice, pe măsura marilor înfăptuiri ale oamenilor sovietici care au trecut la construirea desfășurată a comunismului.

Tînărul dramaturg Salînski a vorbit despre caracterul nou al eroilor din piesele sovietice, despre simțul și conștiința colectivității care le sînt structurale și care îi deosebesc fundamental de starea de spirit a însingurării, proprie individualismului, omului dureros de singur din Apusul burghez.

---

* Articol scris special pentru revista „Teatrul".

„Merită oare — a afirmat Salînski — astăzi, cînd avem înaintea noastră imensa armată a eroilor planului de șapte ani, să ne cheltuim forțele în zugrăvirea unor neurastenici care gîndesc mărginit și egoist ?... Ne vom întrece cu literatura burgheză pe planul puterii de înrîurire a sufletelor omenești, și ne vom întrece cu deplin succes, numai pe calea reprezentării omului nou și minunat, care trăiește astăzi printre noi și în fața căruia se deschide larg viitorul". În luarea de cuvînt a lui Salînski au mai fost expuse cîteva idei interesante, concrete, și asupra diverselor probleme privind măiestria dramaturgică. Plină de esență a fost, de pildă, remarca scriitorului, după care reflectarea artistică trebuie să aibă mereu în vedere faptul că tocmai oamenii înarmați cu convingeri înaintate, oamenii faptelor mari sînt cei chemați să intuiască cu îndrăzneală, să vadă și să dezvăluie conflictele sociale ale epocii, să lupte pentru înlăturarea acestor contradicții, pentru înlăturarea lipsurilor și a stagnărilor.

O altă observație justă a fost și aceea în legătură cu faptul că dramaturgii trebuie să îmbogățească și să întărească chipul minunatului nostru erou contemporan, în al cărui caracter s-a păstrat și s-a tipizat tot ceea ce este mai bun din caracterul întregului nostru popor.

Despre necesitatea unor căutări creatoare cît mai diferite a vorbit regizorul Nikolai Ohlopkov. „Acum, răsună cu deosebită forță înflăcăratele cuvinte ale lui Gorki : «Tinerii noștri dramaturgi se află într-o situație fericită, și au în fața lor un erou cum n-a mai fost altul niciodată, el e simplu și limpede, pe cît e de măreț, și e măreț pentru că e mai temerar și mai setos de cunoaștere decît toți don-quichoții și fauștii din trecut». Dar un asemenea erou plin de vibrație, temerar, nu poate fi zugrăvit decît printr-un efort colectiv al tuturor dramaturgilor noștri, printr-o întrecere creatoare a tuturor individualităților scriitoricești, printr-o îmbogățire reciprocă a celor mai diferite specii ale dramaturgiei noastre." N. Ohlopkov a vorbit despre felul în care, în munca lor încordată de zi cu zi, dramaturgi ca Rozov și Arbuzov, Volodin și Stein, Sofronov și Pogodin își caută și își definesc eroul lor. Renumitul regizor a chemat scriitorii să cultive eroicul și romanticul, să abordeze tragedia de un înalt patetism, ca și comedia agitatorică, mobilizatoare.

Teatrul filozofic al lui Leonov și Salînski poate să stea foarte bine alături de piesele comice ale lui Korneiciuk, Mihalkov, Minko, Kahhar, și ale multor altor comediografi sovietici : „Avem nevoie de piese la fel de adînci și de mărețe ca și zilele noastre", a conchis Ohlopkov.

Deosebit de interesantă și de emoționantă a fost și intervenția în discuții a scriitorului kazah Habit Musrepov, care a examinat căile de dezvoltare ale dramei sovietice. Susținînd înaltul eroism strîns legat de romantismul revoluționar, Musrepov a amintit celor prezenți de primele piese sovietice, pătrunse de un sublim patos cetățenesc, „expresie a unui pasionat temperament revoluționar". Vorbitorul a mai arătat că „cenușiul, șabloanele, schemele moarte, tot ce aparține unei concepții tulburi și prozaice despre viață trebuie să fie definitiv abandonat, pentru ca scriitorii noștri să audă și să simtă ritmul trepidant și fierbinte al timpului nostru, pe care să-l redea măiestrit și viguros".

Cu multă justețe, Musrepov s-a ridicat și împotriva falsei teorii a „lipsei de conflict", invitîndu-i pe criticii și teoreticienii de teatru să studieze și să adîncească problemele legate de natura conflictului în condițiile societății sovietice. Așa cum se spune în raportul tovarășului Surkov, „natura conflictelor actuale este cuprinsă în munca, în activitatea obștească a oamenilor".

Raționamentele de ordin general se cer înlocuite printr-o muncă teoretică de cercetare serioasă și vie, care să se îmbine cu practica de zi cu zi a dramaturgilor noștri.

...Înflăcărați de salutul C.C. al P.C.U.S., de cuvîntarea prietenească plină de generalizări critice a tovarășului Nikita Sergheevici Hrușciov, scriitorii sovietici au adoptat în unanimitate salutul către Comitetul Central al partidului. Cuvintele acestui salut sînt pătrunse de o caldă recunoștință pentru grija părintească a partidului față de literatură.

„Sîntem mîndri — se spune în salut — că partidul, în salutul adresat Congresului nostru, ne-a numit ajutoarele sale de nădejde și îi promitem că și în viitor vom fi ajutoare de nădejde ale partidului în toate acțiunile sale nobile și mărețe închinate fericirii poporului de pe pămîntul nostru natal și popoarelor de pe întreaga planetă".

Mihai Novicov

DRAMATURGIA URIAŞEI VICTORII A OMULUI ELIBERAT

După 23 August 1944, alături de întregul front literar, şi autorii dramatici au simţit nevoia să răspundă unor sarcini artistice cu totul noi. Acestea izvorau din chiar realitatea nouă ce se cerea să fie adusă pe scenă. Un rol important l-a jucat şi tradiţia. De la începuturile ei (în anii din preajma şi de după 1848), dramaturgia romînească a fost indisolubil legată de actualitate. Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Alecu Russo transformaseră teatrul într-o tribună de luptă politică şi un instrument de îndreptare a moravurilor. Mai tîrziu, marele lor continuator, Ion Luca Caragiale, călăuzindu-se de ideea că „nimic nu-i arde pe ticăloşi mai rău decît rîsul", s-a folosit de aceeaşi tribună pentru a denunţa şi a batjocori făţărnicia şi minciuna instituţiilor burghezo-moşiereşti. În anii dintre cele două războaie mondiale, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Victor Ion Popa şi alţii au continuat să dezbată problemele cele mai acute ale vremii şi societăţii lor. De la această tradiţie n-aveau cum şi n-aveau de ce să abdice dramaturgii zilelor noastre, fireşte îmbogăţindu-şi viziunea realităţilor cu o perspectivă revoluţionară. Problemele contemporane — ale luptei pentru socialism şi ale construcţiei socialismului — se dovedeau a fi infinit mai pasionante şi mai pline de miez şi de orizonturi luminoase decît tot ce puteau visa, la timpul lor, înaintaşii. Dar aceste realităţi noi aduceau cu ele şi noi probleme artistice. Conflictele epocii parcă nu încăpeau pe scene, sfărîmau limitele „clasice" ale dramei, reclamau participarea unui număr foarte mare de personaje, a unor mase întregi, cîteodată (şi în *Cumpăna,* şi în *Minerii,* şi în *Cetatea de foc,* şi în *Vadul nou,* şi în *Ziua cea mare).* Colectivul devenea un erou al acţiunii dramatice ; totodată, spiritul vremii genera acţiuni de mare amploare, în care trebuiau să evolueze caractere puternice, stăpînite de pasiuni clocotitoare şi angajate în conflicte aspre, ascuţite. Publicul nou al teatrului — oamenii construcţiei socialiste — voia să se recunoască pe scenă, să găsească în piesele noi răspunsuri la problemele care-l frămîntă în muncă şi luptă. Într-un cuvînt, creaţia dramatică era chemată — în mod evident — să înscrie o pagină cu totul nouă în istoria sa : conţinutul nou al vieţii în continuă primenire revoluţionară cerea forme noi.

În legătură cu rezolvarea tuturor acestor probleme, de un nepreţuit ajutor pentru scriitorii din R.P.R. a fost contactul cu dramaturgia sovietică. Nu încape îndoială că, mai ales, creaţia dramatică a scriitorilor sovietici — care s-a dezvoltat şi s-a maturizat tocmai în efortul de a face faţă unor greutăţi artistice asemănătoare acelora de care s-au ciocnit autorii romîni după 23 August 1944 — putea să constituie, şi a constituit, un tezaur bogat de experienţă pozitivă.

Cunoaşterea acestui tezaur nu s-a putut face dintr-o dată. Nu trebuie uitat că — pînă la Eliberare — publicul, ca şi creatorii noştri de teatru au fost impiedicaţi de regimul burghezo-fascist să se apropie de dramaturgia sovietică.

După 1944, editarea de piese sovietice şi reprezentarea lor pe scenele teatrelor au luat o mare amploare, dar nu s-a putut dintr-o dată să ni se ofere toată bogăţia de creaţii artistice, de cunoaşterea cărora am fost văduviţi pînă la Eliberare. Cu atît mai mult cu cît, concomitent cu valorificarea pieselor „vechi", trebuiau aduse în faţa publicului şi creaţiile zilei, care răspundeau la problemele cele mai acute ale actualităţii. Totuşi, dacă astăzi, după 15 ani de eforturi, aruncăm o privire retrospectivă asupra celor înfăptuite, putem constata cu satisfacţie că, în mare, drumul dramaturgiei sovietice a fost rodnic asimilat.

Fără îndoială, e greu de sintetizat o realitate artistică atît de amplă ca cei peste patruzeci de ani de dramaturgie sovietică. De la „teatrul acţiunilor de masă", care se desfăşura în pieţele publice şi pe poligoane de manevre, antrenînd în acţiune zeci de mii de spectatori şi unităţi întregi ale armatei — cavalerie, tancuri, flotă şi aviaţie —, de la simbolica abstractă din *Misteria Buff* a lui Maiakovski şi pînă-n zilele noastre, dramaturgia sovietică a parcurs un drum glorios, la capătul căruia a cunoscut o nouă încununare : Premiul Lenin, cu care a fost distins dramaturgul

N. Pogodin pentru grandioasa sa trilogie *(Omul cu arma, Orologiul Kremlinului* și *A treia patetică).* Dar dacă am fi nevoiți totuși să găsim o scurtă și potrivită caracterizare a „întregului", aceasta n-ar putea să sune decît așa : curajul cu care autorii sovietici au atacat în dramaturgie cele mai vaste și cele mai grele teme ale epocii noi. Pe drept cuvînt, ei au demonstrat că nu există teme și probleme care să nu poată fi oglindite în teatru.

Formula nouă cu care a debutat teatrul sovietic în primii ani de după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie are multe trăsături comune cu întreaga dezvoltare a literaturii și artei din acel timp, dezvoltare ce oglindește în mare măsură vremea neobișnuită a zguduitoarelor cutremure sociale. Scriitorii simțeau nevoia acută de a crea opere la nivelul evenimentelor : „grandioase", după o expresie a lui Serafimovici, de „mare avînt" (Furmanov), „monumentale" (A. Tolstoi) ; „Ascultați, ascultați vuietul revoluției", îi îndemna pe colegii săi, Alexandr Blok. A turna în imagini chipul poporului creator de istorie, iată idealul suprem la care aspira fiecare artist. Totodată, lupta aspră și necruțătoare din anii războiului civil („care pe care ?") zgîlțîia în mod inevitabil realitatea, relațiile dintre oameni, sentimentele, limba. Conflictele dramatice trebuiau să transmită măcar o părticică din marele conflict care a determinat *o cotitură radicală* în istoria umanității. De bună seamă, toate acestea nu puteau încăpea între cei patru pereți ai dramei burgheze. Scena trebuia transformată într-o arenă a luptelor revoluționare. Mutarea acțiunii în piețe nu putea însă dura. Odată cu terminarea războiului și trecerea la reconstrucția pașnică, teatrul trebuia să se întoarcă în teatru. Dar asta nu se putea face fără ca să pătrundă în vechile clădiri suflul revoluției. În primul rînd, imaginea scenică a fost lărgită uneori pînă la „proporții cosmice" : în *Misteria Buff,* locul acțiunii e „globul pămîntesc", iadul și raiul ; în *Prima armată de cavalerie* a lui Vîșnevski, eroii cutreieră întreaga Rusie ; în *Destrămarea* a lui Lavreniev, pe scenă trebuie să încapă nemuritoarea *Auroră* (supranumită convențional „Zarea" — „Zorile") ; în *Uraganul* de Bill-Beloțerkovski, în *Liubov Iarovaia* de Treniev, în *Sfîrșitul escadrei* de Korneiciuk, în *Tragedia optimistă* de Vs. Vîșnevski — luptele corp la corp se desfășoară sub privirile spectatorilor. Dramaturgia eroică a anilor 1920—30 concentra în ciocniri de extremă intensitate „lupta cea mare", care s-a dat pe întinsul Rusiei și în care — pentru prima dată în istorie — proletariatul a ieșit victorios.

Problema următoare ce se cerea rezolvată era aceea a eroului. Unii critici văd în despersonalizarea eroilor din piesele despre războiul civil o „scădere" a dramaturgiei sovietice. Părerea e cel puțin grăbită și, în orice caz, atestă incompetență, necunoaștere a materialului. Explicația e alta : încearcă să descrii peisajul din fuga trenului, vei reuși oare să sezisezi amănuntele ? Ritmul în construirea acțiunii are legile sale, pe care nu le poți încălca. Atunci cînd evenimentele se desfășoară cu iuțeala unui „uragan", n-ai cum să reții numele tuturor combatanților. În explicațiile de început la *Prima armată de cavalerie,* Vîșnevski o recunoaște deschis ; după ce enumeră cîteva personaje identificabile de la un act la altul, autorul adaugă : „celelalte se schimbă mereu — curge masa cu fețe nenumărate și în episoade trebuie arătați întotdeauna oameni diferiți". Transformarea masei în eroul principal, ridicarea fiecărui episod pînă la nivelul unui simbol, desfășurarea aproape cinematografică a acțiunii nu erau indicii ale lipsei de maturitate — cum le place unora să insinueze —, ci o fază necesară, prin care dramaturgia sovietică nu putea să nu treacă, dar la care, evident, nu putea nici să rămînă.

Pasul următor spre desăvîrșire l-a constituit împletirea acțiunii de masă cu puternice drame personale, ciocnirile dintre grupuri de oameni s-au completat cu cele dintre caractere, tot atît de puternice, călite în revoluție. După capodopera *Uraganul,* a urmat *Liubov Iarovaia ;* după piesa *Prima armată de cavalerie* — marea realizare *Tragedia optimistă,* iar după ele dramele : *Sfîrșitul escadrei, Omul cu arma, Orologiul Kremlinului.* Toate acestea formează deja fondul de aur al dramaturgiei sovietice. Scopul a fost atins : pe scenă s-a conturat — în întreaga ei imensitate — *imaginea revoluției.* Femeia-comisar din *Tragedia optimistă,* Liubov Iarovaia, soldatul Ivan Șadrin, Pelevanov din *Trenul blindat 14—69* sînt eroi care se pătrund în asemenea măsură de concepția și simțirea revoluționară, încît, prin tot ce fac și mai ales prin felul cum rezolvă — în focul luptei și în spiritul luptei — propriile probleme de conștiință, devin purtători ai noului ideal estetic al umanității. Sînt oamenii noi, fii ai epocii socialiste.

Unora le place să afirme că izbînzile dramaturgiei sovietice au fost dobîndite prin renunțare la experiențele din primii ani de după revoluție. Profundă eroare !

De la „teatrul acţiunilor de masă“ şi pînă la *A treia patetică*, drumul a fost drept, în suiş. Izbînzile au fost obţinute prin amplificarea şi perfecţionarea încercărilor anterioare. Nici pentru o clipă măcar, teatrul sovietic n-a renunţat la cucerirea sa cea mai de seamă : de a fi un teatru al revoluţiei, de a dezbate pe scenă problemele esenţiale ale revoluţiei.

Dovadă grăitoare o constituie un fel de reluare a drumului pe traiectoria altor teme. Problemele noi, ale construcţiei socialiste, în perioada NEP-ului mai întîi, în cea a cincinalelor mai apoi, le găsim în piese foarte diferite. E suficient să citâm doar cîteva dintre ele — *Ploşniţa* şi *Baia* de Maiakovski, *Împuşcătura* de Bezîmenski, *Cataiful* de Romaşov, *Poemul toporului, Aristocraţii* şi *Prietenul meu* de Pogodin, *Frica* şi *Maşenka* de Afinoghenov, *Gloria* de Gusev, *Un om obişnuit* de Leonov, *Tania* de Arbuzov ş.a.m.d. — ca să ne dăm seama că avem în faţa noastră o producţie bogată, extrem de variată ca stil, procedee de compoziţie şi tipizare. Şi totuşi, ceva deosebit de important leagă toate aceste piese : problematica luptei forţelor noului împotriva vechiului, încrederea în triumful noului. Să urmărim — şi prin exemplul acestei teme — căile de dezvoltare ale dramaturgiei sovietice.

Tradiţia satirei supraîncărcate de episoade şi personaje simbolice, inaugurată de Maiakovski, a fost continuată (dar nu şi repetată) de piesele satirice, în versuri, ale lui Bezîmenski. Totodată, este menţinut aici şi elementul cinematografic, atît de des utilizat în piesele despre războiul civil. Scene întregi sînt tăiate în mici „secvenţe“ (ca în film), iar ecranul participă şi el la desfăşurarea acţiunii printr-un acompaniament de litere luminiscente. Masa irumpe mereu pe scene, mişcările ei sînt determinante pentru definirea poziţiei fiecărui personaj. „Viitorul“, în realitatea concretă a căruia Maiakovski îşi deplasează eroii, se conturează cu ajutorul unor altfel de mijloace, prin replicile patetice ale vizionarilor. Alături de piesa *Împuşcătura*, trebuie să fie citat *Poemul toporului* de Pogodin. Tradiţia maiakovskiană trăieşte şi prin această piesă. Eroii — mai precis, eroul (pentru că şi aici eroul principal e colectivul) — se aruncă în luptă, pe viaţă şi pe moarte, împotriva concernului D.V.M. din S.U.A. Lupta corp la corp se angajează ca între Ivan şi „Vudro Vilson“ în poemul *150.000.000*. Autorul povesteşte cum, în ciuda neîncrederii unora, prin demascarea şi înfrîngerea sabotajului pus la cale de duşmani, eforturile colectivului duc la atingerea ţelului propus : în fabrică se produce cel mai bun oţel inoxidabil din lume. Concernul D.V.M. este înfrînt şi *izgonit* (ca şi armatele intervenţioniste) de pe teritoriul Uniunii Sovietice. Propunîndu-şi să aducă în teatru „oamenii şi faptele cincinalului“, Pogodin însuşi n-a fost pe deplin satisfăcut de rezultat. Potrivit propriilor sale aprecieri, şi *Poemul toporului* şi *Tempoul* sînt încă „reportaje dramatizate“. Teatrul cerea însă drame, în deplinul înţeles al cuvîntului. În toiul acestor căutări, „piesa-reportaj“ s-a întîlnit cu drama „social-psihologică“ a lui Afinoghenov. Aici, în centrul acţiunii erau plasate impresionante procese de conştiinţă. Din nou, ciocnirea dintre caractere şi procesele de conştiinţă trebuiau încadrate în marile eforturi ale epocii. Aşa s-au născut *Prietenul meu* (Pogodin), *Gloria* (Gusev), *Un om obişnuit* (Leonov), *Tania* (Arbuzov). Gai, Maiak, Maria Şamanova, Svekolkin — iată doar cîteva nume din galeria acelora care au intrat în dramaturgia sovietică şi cea mondială ca demni continuatori ai combatanţilor din anii războiului civil. Şi ei rezolvă cele mai complicate probleme ale vieţii raportîndu-le la „lupta cea mare“, şi pentru ei viaţa are sens numai în măsura în care poate fi trăită cu pasiune, consumîndu-se pentru cauza comunismului. Iată de ce greutăţile, greşelile, rătăcirile vremelnice nu-i doboară, ci-i înverşunează. Iar ei sînt invincibili, pentru că se identifică cu o cauză invincibilă.

În elaborarea dramaturgiei sovietice un rol de seamă l-au jucat ultimele piese ale lui Maxim Gorki. Piesele lui Gorki ofereau un nou şi strălucit exemplu de mare înălţime artistică, la care poate şi trebuie să se ridice dramaturgia de idei.

În ajunul Marelui Război pentru Apărarea Patriei Sovietice, variatele tendinţe, „formule“, preocupări, înfriguratele căutări, în amplificarea cărora s-au unit eforturile atîtor scriitori de mare talent, s-au adunat şi s-au sintetizat, parcă, într-una din cele mai grandioase opere dramatice ale zilelor noastre, *Omul cu arma* a lui Nikolai Pogodin. În această epocală realizare găsim sudate — într-un tot artistic unic şi indisolubil — şi ritmul cinematografic al *Uraganului*, şi problematica datoriei revoluţionare care a consacrat *Liubov Iarovaia*, şi scenele-reportaj, şi cuceririle „dramei social-psihologice“. Doar după ce a escaladat un asemenea piedestal, autorul şi-a putut permite să se avînte într-un zbor şi mai cutezător. Pentru prima dată în istoria teatrului a apărut pe scenă „cel mai uman dintre oameni“. Chipul lui Lenin a fost artisticeşte creat în literatura dramatică.

Iată care au fost principalele direcţii de dezvoltare şi principalele elemente componente din care s-a format o dramaturgie cu totul nouă : dramaturgia realist-socialistă. Tabloul rămîne totuşi incomplet, dacă nu i se adaugă şi monumentalele piese despre Ivan cel Groaznic ale lui Alexei Tolstoi. De atunci, creaţia dramatică s-a îmbogăţit neîncetat. În anii războiului, dramaturgia participă activ — în rînd cu toate celelalte genuri şi specii literare — la marele efort patriotic. Iar cele mai de seamă realizări ale ei — *Invazia* de Leonov, *Frontul* de Korneiciuk, *Oameni ruşi* de Simonov, ş.a.m.d. — intră în fondul de aur al literaturii mondiale. Anii de după război lărgesc şi mai mult orizontul preocupărilor, îmbogăţesc tematica şi tipologia. Perspectiva critică faţă de această ultimă perioadă este însă, deocamdată, prea limitată, din care pricină orice enumerare devine — prin forţa lucrurilor — întîmplătoare. Spectatorii romîni şi-au putut da seamă de amploarea şi multilateralitatea dezvoltării dramaturgiei sovietice contemporane, după numeroase piese, din care cităm : *Chestiunea rusă* de Simonov, *Pentru cei de pe mare* de Lavreniev, *Puterea cea mare* de Romaşov, *Caracter moscovit* de Safronov, *O chestiune personală* de Stein, *Orologiul Kremlinului* de Pogodin, *Crîngul de călini* şi *Aripi* de Korneiciuk, *În căutarea bucuriei* şi *Zboară cocorii* de Rozov etc., etc. Tuturor acestora li se adaugă *A treia patetică*, ultima piesă a lui Pogodin. Aici, figura lui Lenin se profilează în apoteoză, pe fundalul unor evenimente în aparenţă mult mai prozaice decît cele din celelalte două părţi ale trilogiei. Dacă *Omul cu arma* este piesa Revoluţiei din Octombrie, iar *Orologiul Kremlinului* — a anului 1918, *A treia patetică* ne transportă în anii NEP-ului. Greutăţile specifice ale „perioadei de răsuflare“ sînt reflectate prin frămîntările sufleteşti şi dramele personale ale unor eroi dîrji. Nu sînt, totuşi, personaje „neobişnuite“, dimpotrivă, sînt dintre acele cărora le sînt proprii „slăbiciunile omeneşti“. În afară de Lenin şi sora sa, Maria Ulianova, în piesă nu evoluează nici o personalitate istorică. Lenin ajută oamenilor pe care i-a cunoscut întîmplător în episoadele luptei (episoade ce se succedau cu iuţeală caleidoscopică) să se găsească pe ei înşişi, să înlăture îndoielile şi slăbiciunile vremelnice, să rezolve problemele vieţii cotidiene în consens cu patosul revoluţionar al epocii.

Piesa se termină cu vestea morţii lui Lenin... din care se naşte şi creşte imaginea gigantică a nemuririi. Folosind — pentru a cîta oară ? — tehnica cinematografului, Pogodin îl păstrează viu pe Lenin în amintirea oamenilor simpli care l-au cunoscut ; piesa se încheie cu prologul — cu acea scenă de pe scările de la Smolnîi, la care se face aluzie mereu, dar pe care *o vedem* abia în final. Celor doi bolşevici care s-au întors cam dezorientaţi de la un miting, pentru că nu au putut convinge cîteva sute de muncitori să renunţe la poziţia împăciuitoristă, Lenin le explică pe îndelete că, în loc de a se plînge, ar trebui să se întoarcă şi să-şi aducă la îndeplinire însărcinarea primită : „Duceţi-vă şi nu daţi înapoi pînă nu va fi nimicită hidra împăciuitorismului“. Apoi, „Lenin rămîne cîteva clipe cuprins de gînduri. Alături trec într-un torent muncitorii şi soldaţii. Deasupra, strălucesc luminile de la Smolnîi...“ „Toate acestea n-o să moară — exclamă conducătorul — sînt nemuritoare“.

Aşezînd în centrul dezbaterilor sale problema „sarcinilor literaturii în construcţia comunismului“, cel de-al III-lea Congres al Scriitorilor Sovietici a acordat în mod firesc o atenţie subliniată căilor de reliefare — cu ajutorul imaginilor artistice — a eroismului oamenilor sovietici. O epocă măreaţă cere literaturii fapte mari şi caractere puternice. Cerinţa aceasta a fost adresată şi autorilor dramatici. Cu atît mai mult cu cît — tocmai în zugrăvirea oamenilor noi ai epocii socialiste şi a faptelor lor eroice — dramaturgia sovietică a acumulat cele mai bogate realizări. Se pare că aceste cerinţe sintetizează cel mai bine şi principala învăţătură pe care au extras-o din experienţa dramaturgilor sovietici, scriitorii noştri şi ai celorlalte ţări socialiste, precum şi toţi scriitorii progresişti ai lumii. Dramaturgia sovietică a înnoit acest cel mai greu domeniu al creaţiei literare, subordonînd mijloacele specifice de expresie sarcinii primordiale de a glorifica pe scenă uriaşa victorie a Omului eliberat prin socialism şi lupta lui pentru valorificarea deplină a facultăţilor sale esenţiale.

ÎNTÎMPINÎND 23 AUGUST

Margareta Bărbuță

CU FAŢA SPRE ACTUALITATE

NOTE DESPRE PIESE NOI

În procesul de dezvoltare, pe linia oglindirii active a realității în permanentă transformare revoluționară, dramaturgia noastră a străbătut cîteva faze, care vor fi cîndva examinate mai adînc și definite de către viitorii istorici ai teatrului romînesc. Fiecare stagiune a însemnat o treaptă nouă spre însușirea de către autorii dramatici a metodei realismului socialist, o treaptă nouă spre cunoașterea mai profundă a realității, spre înnoirea mijloacelor de investigație și de expresie artistică. Fiecare stagiune a adus cîte o nouă biruință în lupta teatrului nostru împotriva influențelor artei și ideologiei burgheze, pentru întărirea și răspîndirea artei realist-socialiste. Succesele au fost numeroase. Prima piesă inspirată din lupta clasei muncitoare pentru preluarea puterii din mîinile capitaliștilor... Prima piesă care oglindește viața și munca eroică a minerilor în luptă cu dușmanul de clasă... Prima piesă care dezbate problema rostului intelectualului în societatea noastră... Prima piesă inspirată din procesul de transformare socialistă a satului... A urmat a doua, a treia, a... Eșecurile înseși au fost prilej de rodnică meditație spre îndreptare și deci trepte spre desăvîrșire, spre învingerea greutăților de creștere. Dacă, bunăoară, în trecuta stagiune se semnalase, alături de o creștere considerabilă a numărului pieselor noi originale reprezentate, o anumită rămînere în urmă din punct de vedere al tematicii și al combativității partinice, precum și din punctul de vedere al realizării artistice, balanța critică a stagiunii recent încheiate anunță un simțitor progres în toate aceste privințe : abordarea unei tematici cu caracter major, de pe poziții manifest angajate în lupta generală a poporului pentru construirea socialismului. Nu se poate vorbi, desigur, de o biruință definitivă. Procesul de reflectare artistică a realității de pe o poziție revoluționară presupune o luptă continuă, consecventă, împotriva a tot ceea ce aparține încă teatrului vechi, a tot ceea ce frînează încă, în practica creatoare (în teorie, pozițiile sînt mai deplin cîștigate), aplicarea activă a principiilor realismului socialist. Demn de remarcat este însă faptul că recenta stagiune a adus pe afișele teatrelor numeroase nume noi — noi în literatură, în general, sau noi numai în dramaturgie —, ceea ce demonstrează forța mereu vie a teatrului, de a atrage în mod deosebit pe acei creatori animați de dorința de a transmite nemijlocit, publicului, mesajul lor pe calea artei scenice. Poetul Mihai Beniuc, prozatorii Magda Simon și Radu Teodoru au pășit pentru prima oară sub focurile reflectoarelor, în această stagiune, urmați de debutanți de talent, ca Paul Everac, C. Teodoru, Ernest Maftei, încadrați de prestigiul unor nume de mult consacrate de luminile rampei, ca Horia Lovinescu, Lucia Demetrius, Mircea Ștefănescu, Tudor Șoimaru.

Numele unor noi dramaturgi n-ar fi însă deajuns pentru a determina profilul unei stagiuni. Interesante sînt trăsăturile noi, dobîndite de dramaturgia noastră în acest ultim an teatral. În primul rînd în ceea ce privește actualitatea tematicii și a rezolvării conflictelor.

O bună parte dintre piesele reprezentate în această stagiune sînt inspirate din marele fenomen social al transformării socialiste a agriculturii. Faptul e firesc. În prezent, unul din sectoarele în care lupta pentru construirea socialismului capătă aspecte din cele mai interesante și semnificative, operînd transformări radicale în conştiinţa oamenilor de pe o mare întindere a ţării, este cel al agriculturii. Tema nu este nouă în dramaturgia noastră. De la *Ziua cea mare* încoace, spectatorii teatrelor noastre au urmărit cu interes diverse aspecte ale procesului de convingere a ţărănimii muncitoare asupra perspectivelor unice pe care le oferă colectivizarea pentru viitorul fericit al vieţii lor. Fără îndoială, momentul hotărîtor în acest proces este acela al trecerii ţăranului de la gospodăria individuală la cea colectivă, prin convingerea fermă că lasă o lume rea pentru alta mai bună. De aceea, cele mai multe piese inspirate din viaţa satului de azi urmăresc tocmai acest aspect, al convingerii ţăranilor muncitori, şi oglindesc evoluţia lor pînă la hotărîrea de a intra în gospodăria colectivă.

S-a mai observat şi cu alt prilej că, cu cîteva excepţii, între care *Recolta de aur* a lui Aurel Baranga, dramaturgii nu s-au încumetat să treacă de poarta gospodăriilor colective înseşi pentru a urmări continuarea procesului de transformare socialistă a conştiinţei ţăranului muncitor, proces care, de bună seamă, nu se încheie odată cu hotărîrea acestuia de a intra în gospodăria colectivă.

Piesele apărute în ultima stagiune nu-şi propun nici ele să pătrundă în mijlocul unităţilor socialiste pentru a surprinde noile contradicţii şi conflicte între nou şi vechi, născute în cadrul sectorului celui mai înaintat din agricultură. Dacă ţinem seamă de datele realităţii, care anunţă că peste 60% din ţărănimea muncitoare a ţării a trecut la lucrarea pămîntului în comun, ne dăm seama că ritmul de dezvoltare a vieţii întrece cu mult oglindirea sa artistică în dramaturgie.

Totuşi, un examen atent al pieselor din această stagiune relevă elemente noi ale realităţii satului nostru actual, surprinse în imagini artistice. Trebuie să remarcăm, în primul rînd, progresul realizat de literatura noastră dramatică în direcţia unei mai mari autenticităţi a imaginii satului de azi, autenticitate care n-are nimic comun cu copierea naturalistă a realităţii. *În Valea Cucului* de Mihai Beniuc, *Răzeşii lui Bogdan* de Ernest Maftei, *Nuntă mare* de Simon Magda, *Poarta* de Paul Everac conving prin veridicitatea atmosferei, a caracterelor, a situaţiilor, a limbajului. Ţăranii acestor piese se mişcă într-un mediu specific, lumea lor spirituală se dezvăluie spectatorilor bogată, interesantă, colorată de o filozofie proprie. Privită în perspectiva vieţii lor de pînă acum, a mentalităţii lor, asupra căreia secole întregi de exploatare şi de luptă pentru pămînt şi-au pus pecetea, hotărîrea de a-şi schimba radical modul de viaţă, trecînd la stăpînirea şi lucrarea în comun a pămîntului, capătă o profundă semnificaţie umană, filozofică, socială. Răzeşii din piesa lui Ernest Maftei se despart greu de actele lor de proprietate, dobîndite de strămoşii lor de la Bogdan Vodă, şi păstrate cu sfinţenie, chiar atunci cînd pămîntul le fusese luat cu japca de boier şi de chiabur, rămînînd doar nişte hîrtii fără valoare. Petecele acestea de hîrtie capătă, însă, în piesa lui Maftei o valoare simbolică, ele reprezentînd în fapt legătura ţăranilor cu lumea veche, tot bagajul de prejudecăţi şi îndoieli care le întunecă conştiinţa şi-i împiedică să vadă limpede. Scrierea cererilor de intrare în gospodăria colectivă, chiar pe actele de răzeşie, are semnificaţia unei descătuşări, a unui pas hotărîtor dintr-o lume în alta.

În piesa *Vlaicu şi feciorii lui* de Lucia Demetrius, care va fi reprezentată în stagiunea viitoare, problema capătă un aspect nou. Este limpede că procesul de colectivizare a agriculturii este un proces istoric, obiectiv, care se desfăşoară pe baza convingerii ţăranilor muncitori, în urma muncii de lămurire întreprinsă de partid. Piesa oglindeşte dezvoltarea raportului de forţe din lumea satului în favoarea netă a sectorului socialist. Setea de pămînt a lui Vlaicu devine un nonsens, în condiţiile dezvoltării proprietăţii colective asupra pămîntului, cu evidente roade, superioare celor obţinute prin munca individuală. Vlaicu se convinge de avantajele colectivizării şi de necesitatea intrării în gospodărie, prin influenţa realităţii însăşi, care-i indică drumul. Iată, deci, cum rezolvarea conflictului se află în strînsă dependenţă de stadiul dezvoltării realităţii sociale pe care piesa o oglindeşte ; rezolvarea conflictului piesei *Vlaicu şi feciorii lui* reflectă un stadiu avansat al procesului de transformare socialistă a agriculturii, deşi nu ne aduce în mijlocul colectiviştilor.

Conflictul piesei *Poarta* de Paul Everac pornește de la niște date care par să aparțină unei realități sociale a trecutului: lupta pentru pămînt, între stăpînitorii săi de drept și cei de fapt, a fost specifică satului nostru înainte de marile transformări sociale petrecute în țara noastră după Eliberare. Felul în care se desfășoară conflictul și rezolvarea acestuia aparțin însă realității contemporane a satului nostru. Însăși primirea tînărului Gheorghe în casa și în familia chiaburului Stancu Văratecu are la bază existența în țara noastră a puterii și justiției populare. În regimul burghezo-moșieresc, Stancu Văratecu ar fi continuat să stăpînească pe nedrept pămîntul lui Gheorghe, fără teama că într-un eventual proces n-ar avea cîștig de cauză, în condițiile unei justiții aservite exploatatorilor. Conflictul evoluează spre destrămarea averii lui Stancu Văratecu, odată cu destrămarea familiei sale, pe care o ținuse unită numai setea de proprietate. Realitatea exterioară, în care forțele noului cresc, presează asupra „citadelei“ lui Stancu Văratecu, pătrunzînd înăuntru și sfărîmînd-o. Păcat numai că tocmai aceste forțe ale noului, hotărîtoare pentru rezolvarea conflictului, nu și-au găsit în piesă o expresie puternic convingătoare, fiind mai mult sugerate de autor cu o discreție ce nu-și avea rostul și știrbind astfel din claritatea ideologică a lucrării.

În schimb, în comedia *În Valea Cucului* de Mihai Beniuc, forțele noului se conturează cu deosebită limpezime, manifestîndu-se în acțiunea patriotică de demascare a dușmanului de clasă, întreprinsă de Toma Căbulea sub îndrumarea și cu ajutorul partidului. Conflictul se angajează direct, deschis. Important este faptul că, în această luptă, Toma Căbulea reprezintă conștiința înaintată a maselor de țărani muncitori, devotați regimului democrat-popular și hotărîți să lupte împotriva oricui ar amenința să împiedice construirea socialismului. In Toma Căbulea, procesul de convingere, de clarificare a conștiinței s-a încheiat de mult. El știe încotro se îndreaptă lumea și încotro trebuie să se îndrepte el însuși. Cunoscîndu-și drumul, își cunoaște prietenii și dușmanii, și știe că drumul nu-i ușor, că va trebui să lupte. Scrisă de pe o poziție militantă, partinică, piesa oglindește adevărul de necontestat că, în calea socializării agriculturii, nu stă numai conștiința înapoiată a unora din țărani, ci mai ales dușmanul de clasă, împotriva căruia trebuie dusă în primul rînd lupta necruțătoare, pînă la capăt. De aci, sub aparenta țesătură comică a conflictului, conținutul său profund dramatic.

Dezvoltarea conștiinței socialiste a oamenilor muncii din lumea satului și-a găsit o expresie artistică convingătoare și în piesa *Nedeia umbrelor* de Radu Teodoru, al cărei conflict angajează forțele înaintate dintr-o stînă colectivizată împotriva dușmanului de clasă. Intransigența patriotică a eroinei lui Radu Teodoru, înalta ei conștiință de clasă o situează în rîndurile eroilor pozitivi izbutiți din dramaturgia noastră.

Un astfel de erou este și Szilagyi Imre, președintele gospodăriei colective din piesa *Nuntă mare* de Magda Simon. De data aceasta, conflictul de mentalitate se angajează între țărani colectiviști și țărani cu proprietate individuală, demonstrînd superioritatea morală a celor dintîi. În *Nuntă mare*, punctul de plecare al conflictului este clasica dragoste a unor tineri care nu se pot căsători din pricina dușmăniei dintre părinții lor. Numai că, în continuare, piesa urmărește mai puțin nefericirile celor doi tineri, și mai mult dezvăluirea pricinilor dușmăniei dintre părinți, pentru a ajunge la o rezolvare de esență hotărît contemporană, socialistă. Conținutul conflictului este actual, el izvorînd din condițiile economice și sociale specifice perioadei noastre istorice, iar caracterul său de familie este numai aparent, semnificația socială fiind evidentă. În fond, aici se înfruntă două concepții de viață, două mentalități, caracteristice unor relații de producție deosebite, iar victoria bătrînului Szilagyi asupra lui Racz nu are numai un caracter personal, ci are semnificația unei victorii a mentalității socialiste asupra celei individualiste, rămășiță a capitalismului.

Iată, așadar, că în dramaturgia acestei stagiuni mesajul satului de azi s-a transmis în imagini vii, de o mare diversitate, demonstrînd apropierea de viață a dramaturgilor și capacitatea acestora de a surprinde contradicțiile adînci ale realității, în semnificațiile lor majore.

***

Această tendință spre dezvăluirea sensurilor majore ale existenței noastre actuale s-a manifestat și în alte piese ale stagiunii. Ideea împletirii organice a vieții personale cu viața colectivității, a intereselor individuale cu cele obștești, străbate și unește laolaltă tablourile aparent disparate ale piesei *Ferestre deschise* de Paul Everac. Cu această piesă a pătruns în scenă suflul eroic al luptei muncitorilor din industria grea, pentru construirea socialismului. Pentru că, sub aparenta banalitate cotidiană a scenelor de familie — ca niște tablouri „de gen" — care se perindă în fața noastră, se simte clocotul marii uzine, în care nu se călește numai metalul, nu se plămădește numai cocsul romînesc, ci se întăresc caractere, se formează conștiințe. S-a vorbit în presă, la apariția piesei, despre lipsa de adîncime a conflictului și a caracterelor, reproșîndu-se autorului extinderea investigației pe plan orizontal și rămînerea sa la stadiul de intenție sau de sugestie. Judecată după criteriile dramei clasice, piesa suferă într-adevăr de multe cusururi. Considerînd-o însă în limitele genului — este, așa cum s-a mai spus, un reportaj dramatic —, piesa își îndeplinește în bună măsură programul propus. În fond, fiecare din cele șase ferestre ale blocului în care se petrece acțiunea, dezvăluie începutul și sfîrșitul (sau perspectiva sfîrșitului) unui conflict, care ar putea constitui el însuși materialul de bază al unei piese. Dar nici unul din aceste conflicte separate n-ar putea cuprinde imaginea complexă, bogată, multilaterală, a vieții oamenilor din cetatea Hunedoarei, așa cum apare ea în forma actuală a piesei, în care temele individuale se desprind și se prind laolaltă ca într-o simfonie a vieții și a muncii colective. Aceasta nu înseamnă, desigur, că piesa e lipsită de defecte. Unul dintre ele este — ca să ne menținem consecvent în cadrul comparației folosite — caracterul prea pastoral al acestei simfonii, care ar fi cerut accente mai dramatice și teme mai evident contrastante, precum și unele rezolvări mai limpezi. Dar prezența piesei în repertoriul acestei stagiuni trebuie salutată cu bucuria cu care întîmpini un oaspete mult iubit : tema vieții de azi a clasei muncitoare este încă un oaspete rar pe scenele noastre.

Un musafir totdeauna bine primit de publicul nostru de azi este comedia. Dar *Partea leului* își datorește succesul nu numai genului său. Meritul comediei lui C. Teodoru este de a da o ripostă vie și concretă celor care au încercat, la un moment dat, să nege posibilitatea scrierii unor comedii actuale pe teme majore. Ce poate fi mai „major" (să mi se ierte pleonasmul !) decît lupta împotriva jefuitorilor avutului obștesc ? Această temă gravă este tratată cu mijloacele comediei. Dușmanul e comic în încercările sale de a-și masca adevăratele intenții, devine ridicol în fața tăriei de neclintit a oamenilor muncii, stîrnește hohote de rîs prin situațiile rizibile în care se află din proprie inițiativă. Piesa are situații de farsă, desigur. Dar farsa nu este reprobabilă decît atunci cînd e gratuită. Și aici nu este. Mai are ici, colo, și neajunsul unor facilități, tribut plătit lipsei de experiență. Dar acestea sînt (vorba unuia din eroii comediei) ...„perisabile". Importante sînt actualitatea vie, oglindită, și hazul autentic, fructificat de pe poziții înaintate. Acestea sînt *durabile*.

***

Prezența în actualitate a dramaturgiei din această stagiune a fost marcată și prin abordarea temei internaționale, în piesele *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* de V. Bîrlădeanu și *Opriți-l pe Dick Warrings !* de N. Tăutu și Șt. Bucevski. Chiar și piesele istorice, apărute cu prilejul sărbătoririi centenarului Unirii Principatelor, *Cuza Vodă* de Mircea Ștefănescu și *Povestea Unirii (Vodă Cuza și*

Unirea) de Tudor Șoimaru, reprezintă un punct de vedere contemporan — chiar dacă nu în întregime izbutit — asupra trecutului nostru istoric.

Acesta este, de altfel, criteriul principal de apreciere a actualității unei opere dramatice : punctul de vedere, poziția de pe care a fost interpretat materialul de viață. Precizez că prin „contemporan" înțeleg poziția cea mai înaintată a societății actuale, poziția clasei muncitoare în luptă. La tematica actuală, majoră, a celor mai multe dintre piesele apărute în această stagiune, se adaugă poziția actuală, militantă, a dramaturgului, care nu este un contemplator al realității, ci un combatant activ pentru transformarea ei. Din ce în ce mai mult, scena noastră devine o arenă în care, prin intermediul personajelor, se înfruntă idei, poziții, concepții. Autorul își propune ca, prin conflictul și eroii piesei, să dezbată o problemă, să găsească sau să impună o concluzie, un verdict, o atitudine.

Fiecare piesă a lui Horia Lovinescu propune spectatorului dezbaterea dramatică a unei probleme, rezolvarea ei, sau cel puțin punctul de vedere al autorului asupra problemei date, fie că e vorba de condamnarea filozofiei fasciste, de necesitatea luptei împotriva fabricanților de bombe atomice, sau de raportul dintre artă și realitatea socială. În noua sa piesă *Surorile Boga,* dramaturgul pune în discuție problema atitudinii față de revoluție, militează pentru o participare activă a tuturor oamenilor cinstiți, la transformarea revoluționară a societății. Aparent, Lovinescu a părăsit aici mijloacele sale artistice obișnuite. Piesa are mai multă acțiune decît discuție, loviturile de teatru înlocuiesc argumentele. În fond însă, acțiunea însăși este în piesa lui Lovinescu un argument. La capătul multor încercări, cele trei surori Boga au cîștigat un bun de preț : cunoașterea adevărului. Cunoașterea rostului multor întîmplări, a sensului vieții, a perspectivei istorice. Nu e vorba de o cunoaștere pasivă, indiferentă, ci de una activă, eficientă : a cunoaște înseamnă a acționa, a acționa în sensul contribuției la dezvoltarea, la transformarea societății. De aci, gestul eroic al Ioanei care-și denunță soțul, în clipa în care îi descoperă ticăloșia. Prin *Surorile Boga*, Horia Lovinescu își aduce contribuția la interpretarea, pe calea artei dramatice, a semnificației actului eliberării țării noastre de sub jugul fascist. Actul revoluționar de la 23 August a însemnat, printre altele, și eliberarea de ignoranță, ieșirea din starea de orbecăire fără rost, în care mii de oameni s-au aflat în regimul trecut, ieșirea la lumină, la adevăr, și găsirea drumului spre viață. Aceasta este concluzia pe care piesa o propune spectatorului, chemîndu-l la acțiune pentru desăvîrșirea a ceea ce s-a început odată cu eliberarea țării.

S-au mai scris, în întîmpinarea celei de-a 15-a aniversări a eliberării patriei noastre, cîteva piese care demonstrează prezența activă, militantă, a autorilor lor în realitatea actuală. Demn de atenție este tocmai faptul că autorii nu s-au mulțumit cu niște simple evocări ale evenimentelor istorice de acum 15 ani. În bună parte, ei s-au străduit să releve, pe calea acțiunii dramatice, semnificațiile actuale ale faptelor istorice. Iar cînd a fost vorba totuși de o evocare, au căutat să aducă în scenă patosul eroic al acelor zile, cu intenția evidentă de a insufla spectatorului, pe calea retrăirii, elan patriotic și nobilă emoție mobilizatoare.

De pildă, piesa *Ediție specială* (sau *Din mers*) de Mariana Pîrvulescu evocă atmosfera de însuflețire romantică în care au dus lupta tinerii gazetari din redacția unui ziar comunist, în primele luni după Eliberare, împotriva reacțiunii, pentru instaurarea unui regim democratic. Patosul revoluționar al tinerilor ziariști, poezia romantică a luptei lor, privită din perspectiva zilei de azi, nu și-au pierdut nicidecum actualitatea, ci acționează cu valoarea exemplului asupra spectatorilor. Tînărul Mircea Mohor și-a propus în piesa *Insurecția* o evocare, cu caracter agitatoric, a zilelor în care poporul muncitor, condus de partid, cu sprijinul puternic al armatei noastre și în condițiile înaintării victorioase a trupelor sovietice, a răsturnat cu arma în mînă regimul fascist. Un conflict de o mare amploare, în care se angajează forțe sociale mai mult decît indivizi, în care deci analiza psihologică face loc generalizărilor, sintezelor, și în care replica-sentință transmite mesajul zilei de ieri către cea de azi, legîndu-le.

Ziua de 23 August 1944 a însemnat pentru mulţi oameni din ţara noastră o descoperire — descoperirea adevărului, a sensului luptei, a drumului de urmat —, sugerează piesa lui Paul Everac *Descoperirea,* apropiindu-se, deci, în concluziile sale, de *Surorile Boga,* dar ajungînd la ele pe cu totul altă cale: ofiţerul romîn Nelu Docan, fiul mecanicului de cale ferată Dincă Docan, descoperă prin tatăl său pe comunişti şi lupta acestora pentru pregătirea eliberării ţării, prin sabotarea maşinii de război hitleriste. Procesul său de conştiinţă se încheie cu hotărîrea de a se alătura forţelor populare, conduse de Partidul Comunist, şi a lupta, de data aceasta conştient, pentru eliberarea patriei.

Pentru personajele piesei *Explozie întîrziată* de acelaşi autor, ziua de 23 August înseamnă azi, la mai mulţi ani după Eliberare, un prilej de verificare a conştiinţelor, proba de foc a devotamentului şi responsabilităţii faţă de popor.

Pentru procurorul Barbu Dragomir din piesa *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian, problema răspunderii faţă de popor atinge o deosebită acuitate, în clipa în care are de anchetat asupra împrejurărilor morţii unui comunist, în noaptea de 23 spre 24 august 1944. Ancheta capătă proporţia amplă a unei dezbateri publice, personajele ating valoarea unor reprezentanţi ai forţelor sociale, concluziile anchetei duc la acuzarea unei clase întregi, a unui sistem social.

Un alt fel de anchetă, de data aceasta pe plan etic, angajată de acelaşi autor în piesa *Secunda 58,* descoperă sentimentul responsabilităţii civice şi morale, pe care oamenii de azi — constructori ai socialismului — l-au dobîndit în procesul muncii colective, în cadrul noilor relaţii de muncă specifice regimului nostru. Comedia lui I. D. Şerban, *Arca lui nea Mitică,* sugerează tinerilor dornici de aventuri extraordinare calea muncii perseverente, eroice, capabilă a duce la realizări cu adevărat extraordinare, prin participarea înflăcărată la înfăptuirea sarcinilor construcţiei socialiste, iar *Oraşul fără istorie* de V. Bîrlădeanu urmăreşte peripeţiile care au precedat o asemenea realizare extraordinară: construirea unui oraş nou în patria noastră.

Cu aceasta nu am epuizat tematica pieselor reprezentate în această stagiune sau scrise în cinstea zilei de 23 August. Lucrări noi de Al. Mirodan, M. Davidoglu, Radu Teodoru, Mircea Ştefănescu etc. sînt în curs de definitivare. Am vrut numai să atrag atenţia asupra faptului că, atît realizările acestei stagiuni, cît şi perspectivele stagiunii viitoare sînt o consecinţă directă a apropierii dramaturgilor de realitatea actuală, de pe o poziţie activă, partinică. Atît piesele apărute, cît şi cele în lucru nu cuprind încă nesfîrşita bogăţie tematică pe care realitatea socială o oferă. Oricît de prompţi ar fi dramaturgii, ritmul de dezvoltare a vieţii va întrece capacitatea lor de cuprindere artistică. Totuşi, stadiul actual al dramaturgiei noastre demonstrează o lărgire a peisajului tematic, în direcţia apropierii autorilor de problematica majoră a actualităţii, surprinsă în contradicţiile sale esenţiale. De aci, o mai veridică desfăşurare a conflictelor, o mai limpede orientare în rezolvarea lor, o mai convingătoare prezenţă activă a eroului zilelor noastre, reprezentant al conştiinţei înaintate a maselor, care se dezvoltă în sensul dezvoltării societăţii. De aci, o creştere a puterii de influenţare asupra spectatorilor, prin forţa exemplului înaintat. Şi tot de aci, o mai mare diversitate de forme şi modalităţi de expresie: de la drama construită după tipul clasic *Vlaicu şi feciorii lui,* la piesa-anchetă, cu imagini retrospective, *Dacă vei fi întrebat;* de la piesa de interior *Arca lui nea Mitică,* la drama socială amplă, în numeroase tablouri şi largi desfăşurări de mase, *Insurecţia.*

Situarea dramaturgilor cu faţa spre actualitate, pe poziţia activă a luptătorului pentru transformarea revoluţionară a societăţii, este chezăşia progresului literaturii noastre dramatice, a dezvoltării teatrului nostru spre o cît mai deplină eficienţă educativă şi realizare artistică realist-socialistă.

Horia Bratu

PE FĂGAŞUL MARII COTITURI*

Prin *Surorile Boga,* Horia Lovinescu înscrie un nou pas în evoluţia sa. Oricare ar fi obiecţiile pe care le-ar suscita construcţia piesei, este incontestabil că prin această nouă lucrare, autorul *Luminii de la Ulmi* îşi lărgeşte considerabil aria de desfăşurare. Deşi aparent îşi continuă tematica sa obişnuită — căci chiar din titlu se vede că autorul urmăreşte destinul unei familii —, tematică a cărei expresie majoră a fost fără îndoială *Citadela sfărîmată,* de data aceasta, scriitorul a încercat pentru prima oară să abordeze direct un univers nou, universul luptătorilor înaintaţi, punînd în centrul acţiunii una din marile teme ale dramaturgiei noi : actul de la 23 August 1944. În piesa lui Lovinescu, evenimentele de acum 15 ani şi implicaţiile lor joacă direct un rol determinant. Horia Lovinescu a dezminţit astfel o dată mai mult prejudecata despre aşa-zisa imposibilitate a scriitorului de a-şi depăşi problematica specifică. Conform unei asemenea preconcepţii, lui Horia Lovinescu îi rămîne hărăzită doar zugrăvirea intelectualului şi a relaţiilor umane specifice lui.

Desigur, se poate vorbi despre specificitatea tematică a unui scriitor. O asemenea specificitate îşi are sorgintea în faptul că scriitorul se îndreaptă de obicei înspre acel teritoriu pe care-l cunoaşte mai bine şi acolo unde are sentimentul că-şi poate exercita mai deplin capacitatea sa artistică. Însă unul din învăţămintele majore ale experienţei dramaturgiei noastre noi constă tocmai în faptul că s-a verificat pe viu modul în care comanda socială potenţează creaţia dramatică, lărgindu-i amploarea şi îmbogăţindu-i problematica, orientînd direct creaţia scriitorului înspre acele teme centrale care garantează valabilitatea şi eficacitatea social-educativă a creaţiei. La 15 ani de la Eliberare, se poate discuta experienţa literaturii noastre dramatice, tocmai în lumina acestui proces, care dă un nou conţinut categoriei specificităţii şi originalităţii artistice. Acesta este şi procesul care se petrece actualmente cu creaţia lui Horia Lovinescu, care a făcut prin *Surorile Boga* primii paşi în abordarea unei teme noi. Figuri de muncitori au existat episodic şi în *Lumina de la Ulmi,* după cum reprezentanţi ai noului joacă un rol determinant şi în *Citadela sfărîmată.* Dar de la Caterina din *Citadela sfărîmată* şi pînă la Pavel Golea din *Surorile Boga,* de la mesajul progresist, însă nebulos în parte, al *Hanului de la răscruce,* la ultima sa piesă, în care se pun din plin problemele eticii comuniste, există o distanţă pe care critica dramatică are nu numai căderea, ci şi datoria s-o semnaleze.

În *Surorile Boga,* tema revoluţiei şi a luptei partidului pentru eliberarea şi transformarea revoluţionară a ţării apare nemijlocit. Dacă *Lumina de la Ulmi* reflecta, de fapt, o problemă specifică creaţiei artistice, iar *Citadela sfărîmată* analiza în primul rînd destinul şi descompunerea unei familii burgheze, în *Surorile Boga,* Horia Lovinescu a intercalat fragmente care preced şi se succed insurecţiei de la 23 August 1944, precum şi aspecte ale luptei comuniştilor. *Lumina de la Ulmi* — oricît de controversată — revela un nou dramaturg, şi anume un dramaturg care gîndea adînc asupra misiunii sale ; însă, în esenţă, piesa era o lucrare despre condiţia scriitorului în societatea de azi. *Citadela sfărîmată* punea în valoare siguranţa artistică a dramaturgului, capacitatea de construcţie şi aplicarea spre analiză. Dincolo de aceste calităţi artistice, *Citadela sfărîmată* indica faptul că Horia Lovinescu asimilase, în cel puţin una din laturile sale, lecţia fundamentală a dramaturgiei gorkiene şi că se punea sub semnul acesteia. În acelaşi timp, scriitorul părea să se fi oprit la un tip de dramă clasică, reinterpretată în spirit gorkian, în care socialul intervine prin intermediul unor evenimente care se consumă în cadrul unei familii. *Hanul de la răscruce,* care a surprins pe cei ce urmăreau evoluţia dramaturgului, vădea dorinţa autorului de a experimenta, de a întreprinde noi căutări, de a încerca virtuţile dramei de idei cu intenţii simbolice. În formula adoptată de Horia Lovinescu, o asemenea nouă tendinţă nu părea să contribuie în mod substanţial la îmbogăţirea creaţiei sale. În afară de faptul că piesa rămînea un exerciţiu — bine executat, dar un exercițiu —, ea lăsa să se întrevadă primejdia posibilă : aceea a facilității, a folosirii ineficace și dispersate a solidelor însușiri de dramaturg ale lui Horia Lovinescu, o „speculare și risipire a lor“ în direcții diverse și neconcludente. Tocmai de aceea, cu toate insuficiențele ei artistice, ultima piesă a lui Lovinescu bucură și mulțumește pe cei care urmăresc evoluția dramaturgului. Ea dovedește, în primul rînd, că expedientele nu-l satisfac pe autor și că rămîne constantă tendința sa spre îmbogățirea orizontului tematic și ideologic.

---

* Teatrul de Stat din Constanţa : *Surorile Boga* de Horia Lovinescu.

De data aceasta, scriitorul a căutat să tragă învățăminte din fondul de aur al dramaturgiei revoluției și să îmbine de fapt două tipuri de drame : drama clasică de familie, reinterpretată în spirit gorkian, și dramă directă, în care evocarea politică, evenimentul social-politic intervin direct în desfășurarea acțiunii, iar ciocnirea fundamentală este oglindită nemijlocit. În noua piesă a lui Lovinescu găsim astfel îmbinate drama surorilor Boga, văzute în evoluția lor, în desfășurare, și, grefată direct — mai ales după tabloul 2 al actului II —, lupta socială : o capitală de județ în vîltoarea luptei revoluționare, cu tot dinamismul ei politic și agitatoric, cu greutățile acestei lupte și cu încleștarea dintre forțele progresiste și sabotorii teroriști. Împingînd aceste aspecte în planul întîi al piesei, transformînd oglindirea luptei sociale, dintr-un fundal într-o parte integrantă a acțiunii propriu-zise, Horia Lovinescu a abordat, de fapt, o formulă artistică, pentru el, inedită. Și este cu atît mai semnificativă această încercare, cu cît este legată direct de apariția, în dramaturgia sa, a „clasei în atac“.

Desigur, pe această linie autorul nu a găsit întotdeauna soluțiile cele mai fericite : sudarea într-o unitate coerentă a celor două tipuri de piesă — de care vorbeam mai sus — suferă destul de serios ; rezolvarea unor probleme concrete pe care le pune conflictul este pe alocuri facilă. Dar încercarea lui Horia Lovinescu nu rămîne însă, din această pricină, mai puțin valoroasă.

***

Este incontestabil că intenția inițială a autorului era de a oferi, prin *Surorile Boga*, o replică contemporană *Surorilor* lui Cehov. A urmări destinele a trei surori într-o nouă epocă istorică, înainte și după Eliberare, și a prezenta însăși această epocă în cîteva din manifestările ei caracteristice, iată o ingenioasă exploatare a unei intenții livrești. Însă, spre deosebire de Cehov, lăsînd de o parte și noul material istoric, scriitorul nu s-a limitat la o analiză psihologică ; ținînd cont de evenimentul fundamental — transformarea surorilor — care diferențiază materialul uman în raport cu problematica sfîrșitului secolului trecut, și urmărind ca să facă această transformare cît mai comprehensibilă, el a conferit, în general, piesei sale un caracter de evocare istorică.

Lovinescu a fost atras, fără îndoială, și de dorința de a relua o anumită tradiție a dramaturgiei noastre dintre cele două războaie mondiale. Problematica provinciei a rămas, ani de-a rîndul, în vechea noastră dramaturgie destul de săracă, o temă esențială (ca și în întreaga literatură, de altfel). A găsi personaje-replică la eroinele teatrului lui Sebastian sau Victor Ion Popa, o asemenea intenție se strävede destul de transparent în piesa lui Lovinescu.

Fiindcă articolul de față apare înainte ca piesa să fi văzut lumina tiparului, este necesară o analiză mai detaliată a subiectului.

Acțiunea începe cu cîteva luni înainte de 23 August 1944, în casa surorilor Boga, și se desfășoară într-un orășel de provincie. Cele trei surori Boga au destine diferite, care toate converg însă într-un singur punct : evoluția nefericită. Cea mai mare — Iulia —, medic, de o vioiciune spirituală remarcabilă, matură intelectualicește, deși a reușit să rămînă străină de satisfacțiile meschine, individualiste, ale rudelor ei, ascunde în fond o mare resemnare : o decepție puternică, suferită în urmă cu 15 ani, cînd fostul ei logodnic, fiul unui senator bogat, a capitulat în fața familiei care socotea căsătoria aceasta o mezalianță. A doua dintre surorile Boga — Valentina — mai zburdalnică și avidă de o viață de lux, este în fond o Emma Bovary contemporană, care, scîrbită de un bărbat grosolan și bețiv, nu numai că nu refuză aventura, dar își caută scăparea în ea. În această încercare de evadare, Valentina nu operează însă nici un fel de selecție, ba chiar reduce nivelul aspirațiilor ei la plăceri ușoare și trecătoare, plătite adesea cu banii soțului ei, un inspector financiar veros.

Dacă vicisitudinile vieții au *virilizat-o* pe Iulia, călind-o suflește, dacă Valentina reprezintă într-un sens imaginea ultragiată și mult intensificată a *„eternului feminin“*, Ioana Boga — cea mai mică dintre cele trei surori — reprezintă propriu-zis *tinerețea,* generația care are în fața ei întreaga viață. Ioana își închină viața și preocupările sale unui om, Radu Grecescu, ofițer, pe front, cu care vrea să trăiască iubirea totală. Radu Grecescu reprezintă în piesă *mistificarea* aspirațiilor acestei generații în sens aventurist și se apropie de formula lui Matei din *Citadela sfărîmată.* În acest fel, destinul Ioanei, care părea cel mai luminos, ținînd seamă de premisele personalității ei, capătă o coloratură tragică, după ce are revelația atitudinii soțului ei, trădător de patrie și sabotor.

În jurul surorilor Boga pulsează viața în toată complexitatea ei. Mihai Mereuță, un tînăr intelectual naiv, crezînd în iubirea aproapelui ca panaceu universal, reprezintă o altă ipostază a tinerei generații, după cum pictorul Alec Gorăscu, talentat și dezorientat, copilul teribil căzut în dizgrație al unei clase în decrepitudine, aduce în piesă problematica artistică a aceleiași generații. În timp ce Mihai Mereuță este îndrăgostit fără succes de Valentina, care, prin temperament și dezabuzare, reprezintă în această fază propria lui antiteză, Alec Gorăscu este puternic impresionat de setea de puritate a Ioanei. „Trecutul care apasă“ — forța reminiscenței sentimentale și a memoriei afective — este întruchipat în Ghighi Mirescu, ratat și dezamăgit, care încearcă zadarnic să reînvie dragostea de mult stinsă a Iuliei pentru el. Iulia, însă, deși nu are bucuria unui cămin, respinge în mod hotărît ideea unei consolări meschine. Atmosfera ce învăluie tîrgul moldovenesc capătă astfel o coloratură cehoviană, fiecare din cele trei surori Boga trebuind să renunțe într-un fel la visul ei de fericire, nu însă înainte de a-i plăti un tribut sufletesc. Replica Iuliei Boga : „Sîntem niște frunze pe apă“ caracterizează lipsa de orizont a celor trei surori în prima parte a piesei.

Sîntem însă în 1944 și vremea noastră nu este vremea lui Cehov. O nouă conjunctură istorică deschide o nouă etapă în destinul surorilor Boga, tocmai cînd, din punct de vedere dramatic, el părea să fie epuizat. Prefacerile radicale pe care le aduce răsturnarea dictaturii fasciste determină direct o cotitură în viața celor trei surori. Dramaturgul simte necesitatea să lărgească din ce în ce mai mult cadrul. Iulia este prima care, încă înainte de Eliberare, are prilejul să intuiască suflul înnoitor în persoana lui Pavel Golea, comunistul care-și riscă propria-i viață pentru a o face fericită pe a altora. Ea are prilejul ca, în calitatea ei de medic, îngrijindu-l pe Golea, să găsească un făgaș nou, către care se îndreaptă cu pași fermi, stimulată de exemplul fostului ei pacient. Și destinul bovaric al Valentinei Boga se întrerupe brusc. Părăsită de iubiții ocazionali, în timp ce soțul ei este arestat pentru matrapazlîcurile comise, ea intră intempestiv din „aventură“ în plină dramă. Încercările cele mai grele o vor lovi însă tot pe Ioana Boga. Radu Grecescu dispare în război, iar șocul psihic al Ioanei accelerează în chip surprinzător maturizarea ei, determinînd-o să se intereseze de destinele altora, autorul făcînd-o chiar să ajungă — într-un chip cam surprinzător — primar al orașului.

O viață nouă se deschide astfel în fața surorilor Boga, dar această viață e departe de a fi plutire lină pe ape molcome. Iulia trebuie să lupte din greu pentru a-l menține în viață pe Pavel Golea, atins de o maladie grea, se pare incurabilă. Valentina, asupra căreia vicisitudinile au operat atît de puternic, determinînd o răsturnare temperamentală, începe în sfîrșit să înțeleagă valențele unei dragoste curate ca aceea a lui Mereuță ; ea este însă urmărită și acum de un destin atroce, căci Mereuță, care a înțeles în sfîrșit valoarea luptei sociale, cade răpus de gloanțe vrăjmașe. Dar cea mai grea încercare este rezervată tot Ioanei, al cărei soț, după ce fusese dat dispărut în război, se dovedește în cele din urmă a fi un asasin ordinar în slujba imperialiștilor.

Viața merge înainte, surorile Boga sînt profund angrenate în ea, valorificîndu-se pe plan social. „Acum nu mai sîntem niște frunze pe apă, știm pentru ce trăim“ — este replica finală a Iuliei Boga. Apăsătoarea solitudine provincială a fost învinsă, în ciuda meandrelor destinului lor individual.

***

Acesta este — expus succint — „scenariul“ piesei, pe care l-am redat eliminînd o seamă de fapte ce pigmentează din abundență desfășurarea acțiunii. După cum se vede, bazată inițial pe un motiv cehovian, piesa își lărgește continuu cadrul, revărsîndu-se într-o desfășurare-fluviu. Dar, Lovinescu nu urmărește să „prindă“ fizionomia surorilor într-un moment istoric, ci asemenea *Calvarului,* evocă de fapt drumul sinuos și plin de contradicții a trei destine omenești într-o întreagă epocă istorică, caracterizată prin răsturnarea fundamentală a raporturilor sociale. Piesa lui Lovinescu ne dezvăluie un *proces,* și anume un proces complicat și multilateral.

În *Trei surori*, amestecul de dramă şi de vodevil exteriorizează un moment — crucial, e drept, însă un singur moment — şi de aceea accentul este pus pe o tratare analitică. Tema fundamentală a piesei *Trei surori* — tema frumuseţilor irosite zadarnic — se preta unei asemenea tratări exclusive, într-un moment istoric stagnant. În mod cu totul justificat, Lovinescu a simţit necesitatea unei alte tratări, în care să facă loc evenimentelor care schimbă destinul celor trei surori şi îl cristalizează. În acest sens, Horia Lovinescu lărgeşte mereu cadrul acţiunii, modificînd perspectiva scenică şi transformînd drama de familie, care se consumă în actul I, în mod treptat în evocare şi frescă. În actul I, războiul — evenimentul capital al epocii — apare doar indirect, ca fundal ; el este prezent în conversaţia personajelor, prezent însă doar prin *ecourile* lui. Cel de al doilea eveniment istoric — Eliberarea — apare în mod direct în viaţa surorilor, prin intermediul lui Pavel Golea, a cărui prezenţă viguroasă, energică, curăţă, în cea mai bună tradiţie gorkiană *(Duşmanii, Micii burghezi)*, atmosfera lîncedă. Lărgind şi mai mult cadrul acţiunii, actul III ne transportă direct pe scena luptei social-politice, prezentînd concomitent sediul unui comitet de partid în perioada premergătoare lui 6 Martie 1945, şi străzile oraşului de provincie. Este pentru prima dată cînd în dramaturgia noastră sînt oglindite ritmul şi trepidaţia acelor zile în care clasa muncitoare smulgea burgheziei, una după alta, pîrghiile puterii. Tabloul de frescă ne prezintă perioada „dualităţii" puterii, în care organele oficiale de stat — prefectura, poliţia — se mai găseau în mîinile exploatatorilor, în timp ce masele conduse de partid afirmau în mod practic, de jos, adevărata putere populară. După cum am mai spus, aici Lovinescu s-a inspirat în mod creator de la un model ilustru : dramaturgia sovietică a revoluţiei, realizînd ceva din acea tensiune care caracterizează momentele de intensă activitate a maselor *(Liubov Iarovaia, Uraganul* etc.). Şi ideea simultaneităţii serveşte în mod original acest scop. În timp ce în stradă se ciocnesc cele două forţe în luptă, la sediul partidului se iau măsurile care pregătesc, la nivelul local, acţiunile revoluţionare, smulgerea puterii din mîinile exploatatorilor. Pe acest fond, apar „surorile". În timp ce Iulia şi Ioana se angrenează din ce în ce mai puternic în activitatea social-politică, Valentina, aflată încă în afara şuvoiului, face primii

Scenă din actul I

pași de apropiere. Astfel, piesa care începuse printr-o dramă familială, care părea să se consume între pereții unei case bătrînești de provincie, tinde treptat să capete proporțiile unei cronici și, în cele din urmă, ale unei evocări istorice.

***

O triplă dramă care nu se desfășoară în vid, încrucișări de destine felurite — pe de o parte, ale unor oameni care conduc în numele partidului acțiunea de democratizare și transformare a județului, și pe de altă parte, ale adversarilor hotărîți ai acestei lupte —, apoi depășirea caracterului dramei de familie, încercarea de a explica printr-o cauzalitate multiplă determinarea destinelor personajelor, toate acestea reprezintă calități incontestabile ale piesei. Și am spune chiar că se încadrează într-o tendință mai generală, care apare pregnant în ultimul timp nu numai în dramaturgie, dar chiar în întreaga literatură : tendința spre „monografie", spre o explicare cauzală — directă și complexă — a evenimentelor care influențează destinul personajelor. Toate acele scene care, inițial, ar părea că nu au rost în economia piesei — transformarea conacului Gorăscu într-o fortăreață, prezența întîmplătoare a surorilor Boga în acest conac, domnii reacționari care discută la un colț de stradă în fața comitetului de partid —, își găsesc astfel justificarea. Căci, e nevoie de o cauzalitate complexă pentru a determina cotitura radicală din viața celor trei surori. Aceasta, însă, nu scuză și nu poate să suplinească lipsa reliefării psihologice și veridice a însuși procesului de transformare a surorilor. Căci, nu este deajuns ca evoluția surorilor Boga să fie justificată și punctată de evenimente, e nevoie să se și arate concret și veridic *cum* are loc această transformare, procesul propriu-zis. Acesta rămîne în afara piesei.

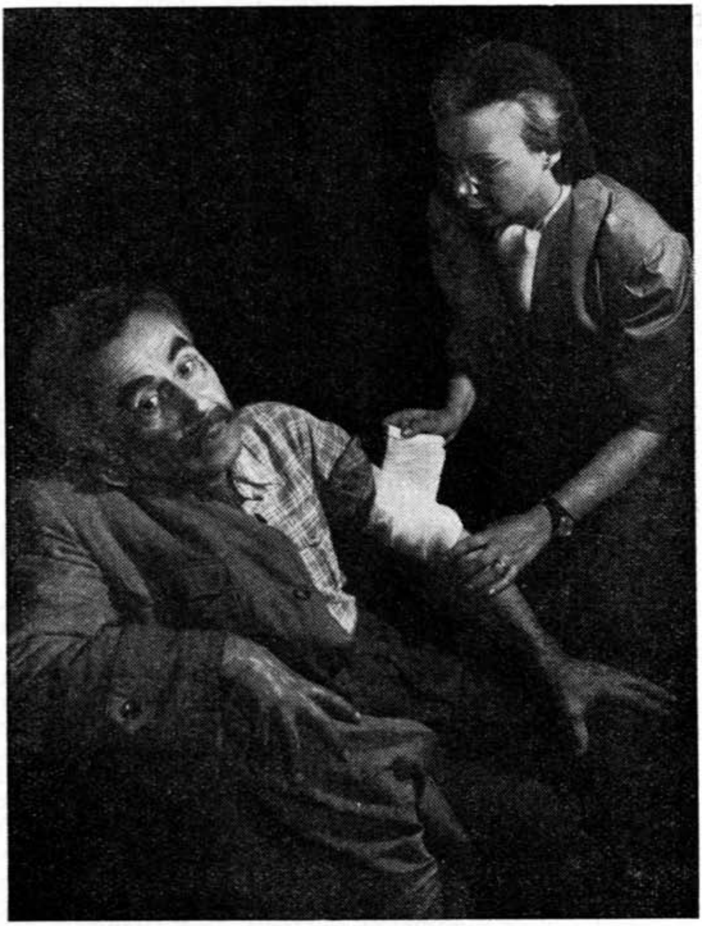
De pildă, transformarea Ioanei Boga, care, la început, e o fetișcană cu o anumită sete de puritate, pentru ca puțin după aceea să întîlnim o femeie matură intelectualicește, gata să preia postul de primar. „Cauzalitatea" este arătată explicit (dispariția lui Radu Grecescu, intuiția caracterului absurd al războiului etc.), chipul însă cum se desfășoară această transformare *pe viu*, cum evoluează psihologic și dramatic Ioana Boga, rămîne în afara piesei, sau punctat de replici convenționale. În acest fel, ajungem la situația paradoxală ca intensitatea transformării să fie identificată cu evenimentul care-o cauzează și nu cu efectul pe care-l determină. Nu este deajuns să punctezi fiecare fază în evoluția surorilor, sau să arăți printr-o replică șocul pe care l-a adus vestea morții unui soț. Teatrul convinge prin intermediul tipurilor, și cînd vorbim de *fapte în teatru* (reluăm expresia lui Horia Lovinescu din programul spectacolului de la Constanța), ne referim în primul rînd la aceste fapte sufletești, și nu numai la determinări. Căci însăși forța determinărilor se exprimă prin modificarea dimensiunilor tipologice, prin felul în care sînt transformate caracterele.

Valentina suferă și ea o suită de „șocuri", care ne permite să identificăm o transformare radicală a atitudinii ei față de viață și față de oameni. Nici acțiunea și nici dialogul nu plasticizează acest proces. Și totuși, problema fundamentală a acestui personaj — fenomenul purificării de bovarism și al valorificării laturilor pozitive care există în spiritul de devoțiune și de idealizare inerent bovarismului — rămîne neexplicată, abia schițată, indicată prin cîte o replică sau un moment scenic care nu fac parte dintr-o dezvoltare organică a acțiunii.

Singura dintre surori inteligibilă artisticește este Iulia, care de fapt nu se transformă, rămîne egală cu sine însăși. Felul în care o stimulează fostul ei pacient, modul în care renaște pentru ea nădejdea într-o viață mai bună sînt veridice, prezentate concret. Apare și o trăsătură care o deosebește, într-un fel, de celelalte surori și care sugerează tipologia complexă a personajului : muncitorii sînt pentru ea mai familiari și mai apropiați spiritualicește decît rudele ei adevărate, mici burghezi trăind în satisfacții meschine, individualiste, și în dezinteres față de restul oamenilor. Iulia Boga este un personaj realizat. Modul însă în care Valentina se desprinde din atmosfera de decrepitudine și de imoralitate a lumii din care face parte, modul în care Ioana își trăiește drama, toate nenorocirile, fără ca s-o cuprindă desperarea și fără ca să o paralizeze durerea, toate acestea rămîn puțin convingătoare.

Pentru a scuza aceste slăbiciuni și a le explica, s-a emis în critica teatrală părerea că surorile Boga nu ar fi de fapt personajele principale ale piesei și că interesul ar sta, pur și simplu, în evocare : „Căci ceea ce ni se pare nouă demn de relevat și subliniat în ultima piesă a lui Horia Lovinescu, nu este istoria celor trei surori Boga, ci înfățișarea luptei partidului cu mijloace artistice directe, con-

★



Vasile Crețoiu (Pavel) și Marcela Sasu (Iulia)

vingătoare și deci emoționante" — scrie Mariana Pîrvulescu în cronica din „Romînia Liberă" (nr. 4524, din 29 aprilie 1959). A opune „istoria celor trei surori Boga" și „înfățișarea luptei partidului cu mijloace artistice directe" mi se pare cu totul nefundamentat, deoarece înseamnă a despărți cauza de efect, a sfărîma unitatea efectivă a piesei. Căci, „înfățișarea luptei partidului cu mijloace artistice directe, convingătoare și deci emoționante" se realizează, în primul rînd, tocmai în „istoria celor trei surori Boga", în eroi, în personaje. Și valoarea piesei lui Lovinescu constă tocmai în măsura în care a reușit acest lucru, în măsura în care a făcut pregnantă ideea de *evoluție* — sub influența directă a luptei social-politice — chiar dacă nu a plasticizat complet aceste aspecte. Concluzia pe care o trage criticul „Romîniei Libere", anume că regia spectacolului de la teatrul din Constanța a făcut bine atunci cînd „s-a ferit să prezinte ca temă principală transformarea surorilor Boga", ni se pare hazardată și nejustă, necorespunzînd tocmai unității indestructibile în care trebuie văzute aceste două aspecte. Sîntem de acord, însă, cu criticul „Romîniei Libere", atunci cînd, analizînd peisajul uman al piesei, consideră că noul în piesa lui Lovinescu e constituit de realizarea — și nu ca personaj episodic — a lui Pavel Golea. Într-adevăr, Pavel Golea acționează, participă la ceea ce se petrece în scenă, și de aceea transformarea surorilor Boga, ca și a altor eroi ai piesei, este de neconceput fără existența sa. Considerăm că Pavel Golea nu este numai un personaj episodic, și de aceea îi putem reproșa autorului o anumită lipsă de dinamism, un anumit caracter static, o anumită îngustare a unghiului din care privește personajul, în actele III și IV, unde, în mod inexplicabil, Pavel Golea rămîne mai mult un mentor și nu un personaj care acționează efectiv.

Peisajul uman al piesei este variat și contrastul pe care-l vizează autorul — pentru a-și putea contura mai bine personajele — apare concret, mai ales în actul III. Este adevărat că acest act III (sau tabloul 2 al actului II, cum figurează în manuscrisul piesei), în care se arată rotițele esențiale ale mecanismului care pune în mișcare lupta maselor muncitorești din oraș, este oarecum expozitiv, static. Și desigur că tocmai un asemenea act ar fi meritat să capete un conținut mai substanțial, să fie mai dinamic.

Obiecția pe care o formulează, în această privință, cronica citată a Marianei Pîrvulescu este astfel perfect justificată. Aici, poate că autorul ar fi trebuit să găsească mijloace mai ingenioase pentru a integra noua activitate a surorilor Boga în cadrul luptei generale pe care o duc forțele înaintate din orășel.

Considerăm că Horia Lovinescu a folosit în mod just procedeele „dramei de idei“ în actul I și în scena de la comitetul de partid, unde a avut îndrăzneala artistică — pe deplin justificată — să prezinte o ședință „stante pede“. Dacă în actul I discuția dintre Mereuță, Mirescu și Iulia este foarte edificatoare pentru ipostazele etice ale personajelor respective, actul III constituie o incursiune foarte atentă și foarte adîncă în problemele eticii comunistului. Horia Lovinescu lasă personajele sale să spună lucruri foarte serioase și foarte adevărate, care echivalează cu o luare de atitudine. Lovinescu pune direct — așa cum se prezintă la nivelul omului simplu — problemele maturizării ideologice, în diversele ei ipostaze. Mereuță și secretara lui Pavel Golea, tovarășa Grosu, sînt puși în fața problematicii complexe a eticii de partid.

Convins de falimentul ideologic al burgheziei romînești, profesorul Mereuță se apropie de partid, găsind în el mijlocul de potențare a idealului solidarității umane. El vede în partid singurul instrument prin care, mai devreme sau mai tîrziu, se va realiza fericirea pe pămînt. A crede în fericire este echivalent pentru Mereuță cu victoria finală a înțelegerii dintre oameni și a „iubirii aproapelui“. Concepția sa despre fericire este o concepție idealist mic-burgheză, utopică. De aceea, el scrie în ziarul local articole entuziaste despre fericirea oamenilor, face elogiul rațiunii etc. Mereuță suferă de o falsă înțelegere a perspectivei, închipuindu-și fericirea sub o alură paradisiacă, ca un punct terminus al unei evoluții : „Pentru mine — răspunde el lui Pavel Golea — lucrurile astea nu sînt fraze, ci adevăruri vitale. Credeam că fericirea oamenilor și dragostea dintre ei îi interesează pe comuniști“. „Știi ce înseamnă fericirea pentru noi la ora actuală ?“ — răspunde Golea. *„Pămînt, pîine, săpun.* Și știi ce nume va purta mîine ? Puterea politică. Și poimîine ? — industrie grea. Și așa mai departe, Iar toate lucrurile astea nu se pot obține decît strivind cu ură pe cei care se împotrivesc. Nu făcîndu-le declarații de amor“. Golea este tranșant și fățiș.

Poate că punctul de vedere al lui Golea apare puțin cam practicist. Totuși, el este răspunsul cel mai elocvent și cel mai eficace care se poate da teoriilor umanitariste ale lui Mereuță. Căci, atîta timp cît Catinca Gorăscu nu-și însămînța pămînturile, pîinea lipsea. Și atîta timp cît aparatul de stat rămînea împănat de trădători și sabotori, așa-zisa democratizare rămînea o vorbă goală. Pe drept cuvînt, Pavel Golea enumeră toate acele fapte care erau tot atîtea crime împotriva poporului înfometat și însîngerat : dosirea materiilor prime, nerestabilirea liniilor de comunicație, închiderea fabricilor. „Pentru că omul pe care-l vrei dumneata liber și cu capul sus, trebuie să-și ridice întîi fruntea din glod. Și înainte de a dansa, trebuie să se pună pe picioare“. Mereuță desparte însă în mod arbitrar scopurile de mijloace, și caută o fericire în sine. Pentru Golea, fericirea universală, absolută și idilică, rămîne o simplă idee poetică. Nu este însă mai puțin adevărat că, într-un anumit sens, un concept final al fericirii constituie nu rareori resortul existenței și activității multor oameni cinstiți.

Am analizat mai pe larg această ciocnire dintre Pavel Golea și Mereuță, fiindcă ea este semnificativă pentru noul spirit în care este concepută piesa lui Horia Lovinescu. Discuțiile de idei nu mai sînt axate pe o problemă vagă, generală, ci exprimă un conținut concret, legat direct de practica luptei pentru socialism, chiar dacă uneori concluzia apare — așa cum am văzut— ostentativ „tranșantă“. Scriitorul ia atitudine față de concepțiile mic-burgheze în legătură cu intransigența partinică, preconizînd prin gura eroilor săi înaintați, combativitatea și tendința de a dezvălui, pînă la capăt, divergențele ideologice. Aceasta vădește, deopotrivă, un proces de maturizare ideologică a autorului, ca și influența, din ce în ce mai evidentă, a dramaturgiei sovietice a revoluției.

***

I-a revenit Teatrului de Stat din Constanța cinstea de a avea premiera pe țară a piesei lui Lovinescu. Trebuie spus dintru bun început că acest teatru s-a achitat conștiincios de sarcina pe care și-a asumat-o. Regizorul Val Mugur a căutat să redea, în primul rînd, caracterul de evocare al piesei lui Lovinescu, organizînd o vie mișcare scenică.

În general, regia lui Val Mugur a reușit să interpreteze just conținutul de idei al piesei, integrînd în mod expresiv în ansamblul spectacolului, tema transformării surorilor Boga și scoțînd în evidență factorii care influențează în mod delimitat această transformare. În special, finalurile primelor două acte (scena Iulia-Pavel din actul I și scena insurecției din actul II) au fost sugestiv realizate. Scena de mare efect din actul IV — asasinarea lui Mereuță de către Radu Grecescu — a fost însă ratată, din cauza greșitei amplasări a intrărilor lui Grecescu, ceea ce face întreg finalul perfect previzibil.

În rolul Ioanei, Iolanda Copăceanu-Mugur a vibrat intens și discret, comunicînd publicului mesajul unui suflet inocent și pur, care nu se lasă întinat de minciună. Marcela Sasu, însă, a dat Iuliei o atitudine peste măsură de rigidă, interpretînd într-un sens simplist energia și demnitatea personală a eroinei. În configurația piesei, Valentina deține un rol-cheie și purificarea ei spirituală reprezintă un proces complex, pe care Eugenia Gheorghian, handicapată și de insuficiențele textului, nu a izbutit să-l exprime. În prima parte, interpreta a fost stridentă, zgomotoasă, melodramatică, în timp ce spre sfîrșit și-au spus cuvîntul hotărîtor platitudinea și sentimentalismul cu care a fost înțeleasă noua ipostază a eroinei. În general, Vasile Crețoiu a dovedit mari calități interpretative, în spiritul relevării caracterului eroic și în același timp a umanismului lui Pavel Golea. Tinerii actori au pus în evidență calități de primul ordin în interpretarea unor roluri efectiv dificile, pe linia textului lui Lovinescu. Un Alec Gorăscu (pictorul care-i urăște pe nemți, pentru că „de cinci sute de ani pictează prost și au ocupat Parisul", care trage în fasciști alături de comuniști, dar care se simte dezrădăcinat pe pămîntul natal și crede că nu poate face pictură adevărată decît în occident) a fost pregnant și exact prins de Vasile Prisăcaru, deși cu o compoziție cam prea „tinerească" pentru acest rol și cam prea boem în raport cu linia personajului. În rolul lui Radu Grecescu („monstrul singuratic", pentru care singura plăcere constă în a vîna oameni, însă disimulat pînă la perfecțiune), Mircea Constantinescu-Govora a fost un excelent interpret. Mai puțin reușit a fost Gheorghe Bănică în rolul lui Mereuță, accentuînd nebulozitatea personajului, timiditatea. Mereuță este, în concepția lui Lovinescu, un om întreg, plin de demnitate și conștient de valoarea sa, iar timiditatea și stîngăcia sa sînt în adevăr relative. George Popa-Mija l-a înțeles bine pe Ghighi Mirescu, ratat și fecior de bani gata, care se declară dispus la bătrînețe să o accepte pe Iulia drept „consolare". Ne-a dezamăgit, însă, Mania Antonova, care a tras „excesiv" de rolul Eleonorei Gorăscu. Octavian Uleu a procedat aproape la fel cu un alt rol episodic (Miluță Petrescu), distonînd față de nota discretă și sobră pe care regizorul Val Mugur a imprimat-o spectacolului.

Spectacolul teatrului de la Costanța rămîne, în ansamblu, vrednic de prețuire. Trebuie subliniat curajul colectivului constănțean care a lucrat cu îngrijire și interes această premieră pe țară.[1]

---

[1] Am semnalat, cu alt prilej, îndrăzneala și promptitudinea cu care colectivul teatrului de la Constanța reușește să pună la punct un repertoriu care răspunde unor cerințe variate. Ne bucură acum faptul că repertoriul pieselor originale se dovedește bogat și reprezentativ. Subliniem că Teatrul de Stat din Constanța intenționează să pună în scenă, în curînd, și alte piese romînești (de pildă, *Partea leului* de C. Teodoru), promovînd cu precădere elemente actoricești tinere.

Folosim acest prilej pentru a corecta o inadvertență strecurată în articolul nostru, consacrat activității Teatrului de Stat din Constanța („Teatrul" nr. 3). Rolul lui Mihai Buznea din *Anii negri* a fost deținut de actorul Jean Ionescu și nu de Vasile Crețoiu, cum am arătat noi, în același loc.

Prin spectacolul de la Constanța, piesa lui Horia Lovinescu începe — nădăjduim — o îndelungată carieră pe scenele teatrelor noastre. Cu atît mai mult cu cît este deosebit de semnificativ faptul că scriitorul a reușit — pentru prima dată — să se ridice de la tematica sa obișnuită (transformarea intelectualului mic-burghez) la înfățișarea luptei partidului pentru eliberarea și transformarea țării.

Emil Mandric

APUSUL INDIVIDUALISMULUI ÎN LUMEA SATULUI*

Debutantul Paul Everac a intrat în circuitul vieții noastre teatrale cu toate pînzele sus. La început a fost *Poarta.* Imediat apoi, *Ferestre deschise.*

Poarta, poate, nu spune prea multe ca titlu. Titlul se arată însă elocvent la lectură sau în spectacol. Așadar, ce fenomen al realității satului romînesc contemporan este săpat pe „poarta" lui Stancu Văratecu, personaj central în economia piesei ? Elementele capitaliste din lumea satelor manifestă și azi un dezvoltat instinct al proprietății. Le vine greu chiaburilor să renunțe la privilegiile obținute în trecut prin exploatare, să admită cu inima ușoară ridicarea și consolidarea construcției socialiste în viața țăranilor săraci și mijlocași, le vine peste mînă să privească în față noul drum pe care pășesc foștii argați și clăcași din a căror sudoare și-au întemeiat belșugul. Istoria acestor ani a scos la iveală forme violente și odioase de sabotaj, prin care dușmanii înfăptuirilor revoluționare de la sate au încercat să mențină rînduielile trecutului. Adeseori însă, împotrivirea chiaburilor a luat formele „pașnice" ale șireteniei, subterfugiilor și aparentei resemnări, cu scopul de a prelungi, în dauna intereselor țărănimii muncitoare, bunăstarea personală clădită pe jaf. Din o asemenea categorie de chiaburi fac parte Stancu Văratecu și familia lui. Anul acțiunii este 1954.

În contact cu ofensiva *noului* socialist, Stancu Văratecu ține să-și pună la adăpost gospodăria lui chiaburească. Prin prezentarea bine individualizată a acestei intenții, Paul Everac a dat o imagine convingătoare a descompunerii rămășițelor capitaliste în viața satului nostru.

În împrejurările date, Stancu se vădește descurcăreț, departe de a fi prost, înzestrat cu o elocință elastică ; toate acestea îl ajută un timp să arunce praf în ochii oamenilor, să înșele cînd poate buna credință a consătenilor. El arată mulțumire de sine pentru modul „dibaci" în care și-a „aranjat" traiul în anii noștri, păstrînd intacte în interiorul gospodăriei sale normele de viață (materiale și de gîndire) ale belșugului chiaburesc.

Trei momente și atitudini îi caracterizează sforțările de a-și prelungi menținerea la suprafață. În primul rînd, clasica falsificare (prin trecerea — formală — a pămînturilor sale pe numele fiecărui membru al familiei) a actelor sale de proprietate, care îi înlesnesc obținerea la sfatul popular a unor înscrisuri de țăran mijlocaș. Copiii — Gherghina cu soțul ei Vasile, Leana și Tomiță —, apoi mama lor Safta, se trezesc cu donații pe hîrtie, înghițind în sec de nevoie, dar cu avidă patimă de a-și avea fiecare partea promisă. Dintre toți ai casei, Leana — fată frumoasă, care înțelege să se desprindă din acest mediu — se bucură de prețuirea autorului.

Al doilea moment fixează simbolul piesei. Din punctul de vedere al îndatoririlor obștești, Stancu se păstrează corect, ocolind neajunsurile cu organele de stat : „Cu mine ce să ai ? D-ăla, sabotor nu sînt, încurcătură cu legea n-am. Îmi văz d-ale mele, n-am nimic cu nimeni". Evident, din calcul și nu din abnegație, evită să amestece obligațiile cu „încurcăturile" ; la adăpostul corectitudinii, urmărește ca asupra lui să nu se oprească atenția celor ce deștelenesc terenul pentru înființarea întovărășirii. De aceea, din poartă și gard, el crede să facă — pentru ochii lumii — o fortificație de aparentă legalitate, dinăuntrul căreia, firește, în ascuns, să poată stăpîni în voie, ca pe vremuri.

---

* Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași ; Teatrul de Stat „Al. Davila" din Pitești : *Poarta* de Paul Everac.

În sfîrșit, al treilea moment e dat de „șovăiala" (pasămite, a țăranului mijlocaș), pe care Stancu o joacă dibaci cînd este chemat să se înscrie în întovărășire.

Prăbușirea „porții", înțelegînd prin aceasta dispariția exploatării chiaburești — deghizate sau nedeghizate —, formează miezul și cheia piesei.

Ceea ce determină fondul ideologic și calitatea imaginii artistice în lucrarea lui Everac este cunoașterea procesului oglindit, autenticitatea tipurilor, observația psihologică, originalitatea situațiilor dramatice, a căror premisă este transformarea socialistă a satului romînesc. Ieșirile din încercuirea noilor realități sociale, pe care le încearcă Stancu Văratecu, sînt insistente, uneori abile, apoi desperate, dar cu același rezultat : bătăile la „poarta" sa — ca să respectăm metafora piesei — preced pătrunderea hotărîtoare a noului, de natură să pună capăt oricăror „mișcolănții" — cum ar spune Moș Căbulea, eroul lui Mihai Beniuc — ale foștilor exploatatori.

Paul Everac a surprins și dezgolit esența mincinoasă a poveștilor despre căpătuirea cu pămînt și avere „prin muncă cinstită". Procesul dezvoltat în piesă cu privire la modul hoțesc în care Văratecu și-a alipit Răchitișul — pămîntul lăsat lui Gheorghe de părinți — servește acestui scop. Lăcomia chiaburului a înghițit pînă și „postața" mare cît umbra părului răsădit pe ea, a vecinului sărac Gavrilă Ciochină. Acesta este un alt fapt și el nu întîrzie să iasă la iveală. Stancu, nu numai că încearcă să le acopere cu lințoliul uitării, dar și dorește să păstreze rapturile la adăpostul fațadei de „mijlocaș", pe care am văzut cum a ticluit-o : „Trebuie să punem umărul să proptim ce-avem. Că uite așa, cu una cu alta tot iese..."

Dramaturgul a marcat cu ascuțime satirică și altceva : contradicțiile din interiorul gospodăriei chiaburești, iscate de simțul de proprietate care învrăjbește membrii aceleiași familii. El a consacrat actul II acestui aspect al măcinării „porții" pe dinăuntrul ei. Un bun prilej pentru punerea în lumină a cîtorva tipuri interesante : Safta, cu sufletul negru și gura meliță ; Gherghina, apucătoare și acră ; ginerele Vasile, intrat sărăntoc în gospodăria chiaburului unde slugărește nemulțumit că socrul întîrzie să-i dea pămîntul de zestre al Gherghinei ; mezinul Tomiță, fire vioaie, un Stancu Văratecu cu mult mai tînăr.

De cealaltă parte, dincolo de poartă, stau Gheorghe (iubitul Leanei, proaspăt lăsat la vatră din armată, căruia Văratecu i-a răpit petecul de pămînt moștenit fără știrea lui de la părinți), Gavrilă și alți vecini. Plin de haz este, replică de replică, felul în care bătrînul Gavrilă organizează „asediul" porții, îngrijindu-se ca nu cumva vreun vecin mai naiv să cumpere pămîntul lui Gheorghe, de care Stancu ține (vrînd-nevrînd) să se descotorească. Chiaburul însă nu se pierde și schimbă tactica, luîndu-l pe tînăr de ginere. Astfel, socotește că a pus capăt „zarvei", considerînd într-un fel legalizată rămînerea Răchitișului în proprietatea sa.

Cu aceasta, acțiunea a ajuns la ultimul act. Aici, trebuie să o spunem, lucrurile se încurcă. Era de arătat că aplanarea conflictului Stancu și familia — Gheorghe și vecinii nu poate însemna o stingere sau o adormire a conflictului dintre nou și vechi în viața satului. Putreziciunea instituției chiaburești a fost demonstrată. Agonia ei, de asemenea. Dar cum piere sau, revenind la simbol, cum se desferecă poarta, pentru ca *noul* să pătrundă victorios ? Elementul dinamic concret părea să fie Gheorghe, cel puțin în măsura în care Gavrilă Ciochină este mai mult rezoneur, iar Bucșan — agitatorul de partid — e introdus în acțiune ocazional și pur convențional.

Dacă Gheorghe ar fi avut doar rolul unui orfan care acceptă orice compromis pentru a putea întemeia o familie, faptul era întrucîtva de înțeles. Despre el, însă, aflăm că e utemist, la capătul stagiului militar, deci cu o pregătire politică, într-o măsură anumită, formată. Uneori, Gheorghe se înflăcărează la gîndul metodelor sovietice în agricultură, alteori pronunță cu convingere cuvîntul comunism. Primit în casa lui Stancu, el nu pare să privească cu ochi surîzători felul cum s-a încheiat tîrgul. În consecință, schițează cîteva gesturi de nemulțumire, grăbite, pe măsură ce este inițiat de chiabur în afacerile lui necinstite. Reacția lui Stancu este malițioasă : „Vezi mă, ce învățătură are ? (cu dedesubt) Numai că nu știi să joci, mă ! Joci prost".

Acesta este adevărul. Gheorghe „joacă prost" rolul unuia care se revoltă împotriva rînduielilor chiaburești. Personajul este șubred, lipsit de orizont și de perspectivă, ca și cum în mintea lui s-ar petrece un haos. Oricum, este greu de admis felul în care vede și tace, în care află matrapazlîcurile Văratecilor, cum singur spune, fără a acționa ferm, în spiritul calității sale de utemist. El alege o cale de „împăcare", de „lămurire" a socrului său, care în cazul dat era departe de a fi efectiv o cale. Pentru a discerne într-un fel asupra conflictului, Paul Everac își îndrumează eroul către un soi de șantaj : amenințînd că dă foc casei, Gheorghe scapă (de altfel, cu o ușurință neverosimilă) de socru, soacră și cumnați, care iau drumul pribegiei.

Noi cunoaștem soluții mult mai eficace și, în orice caz, mai juste, pe planul relațiilor și luptei de clasă, pentru combaterea și anularea rămășițelor capitaliste la sate. Iată de ce „combativitatea" spontană, de care dă dovadă Gheorghe, apare ca un act izolat și anarhic. În această perspectivă, epilogul dedicat întovărășirii și zîmbetelor fericite ale însurățeilor Gheorghe și Leana se prezintă artificial, neorganic. Aceste lipsuri scad din forța mesajului piesei.

Apreciem însă cum se cuvine ceea ce este valoros în această lucrare de debut : acuitatea cu care ea înfățișează perimarea instinctului de proprietate și procesul de dispariție a chiaburilor din viața satului nou, socialist. Literatura dramatică originală cu problematică țărănească și-a îmbogățit, cu această piesă, cîmpul investigației, însoțindu-se aici de seva autentică, proaspătă și expresivă, a limbajului, de valoarea literară a replicii.

***

Cum este și firesc, concepțiile regizorale diferă în cele două spectacole văzute de noi (Teatrul Național „V. Alecsandri" din Iași : regizor Valeriu Moisescu, scenografia Mihai Tofan ; Teatrul „Al. Davila" din Pitești : regizor Virgil Sacerdoțeanu, scenografia Constantin Șovăilă).

La Iași, Valeriu Moisescu, urmărind cu statornicie și inteligență textul dramatic, ale cărui valori le-a scos în relief, a realizat un spectacol reușit, combativ, inspirat. Regizorul a fost, mai ales, solicitat de semnificațiile politice ale simbolului indicat de piesă, marcîndu-l în așa fel încît să fie puse în lumină, pe de o parte, arsenalul vicleniei chiaburești ce urmărește menținerea proprietății particulare ca un meterez, iar pe de altă parte, în chip hotărîtor, forța de pătrundere a *noului,* capabilă să măture orice împotrivire a trecutului.

Concepției sale i-a corespuns în deplină unitate de idei decorul pictorului Mihai Tofan. Planurile generale ale acțiunii pe scenă sînt două, despărțite de o poartă înaltă, paralelă cu rampa. Dincolo de poartă, casa stilizată a Văratecilor e prezentată spectatorului ca un depozit destinat să înmagazineze cît mai multe roade ale pămîntului (este foarte sugestivă, în acest sens, scara care duce la pod). Prin felul în care a fost marcată mișcarea unor personaje (Gavrilă, Gheorghe și vecinii) în fața porții, regizorul a subliniat plastic că abia de aici, dinafara ei, începe satul adevărat, cu viața lui, pornită să dea „citadelei" Văratecilor asaltul decisiv (această prezență ofensivă a satului a fost întărită în spectacol, printre altele, de succesiunea unor voci care îl strigă pe Gheorghe în momentul cînd acesta pășește, cu prea mare ușurință, ca ginere, în ograda lui Stancu). Folosirea, cu măsură, a turnantei a lărgit spațiul de joc, prin deplasarea laterală a porții. În compunerea grupului de familie al Văratecilor, regia a operat o selecție tipologică demnă de laudă, cu grija vădită a nuanțelor satirice. Panica din spatele porții și „zarva" care ia naștere între ai casei sînt savuros și acid tratate. Este un merit al regiei și interpreților respectivi, de a fi dat sevă și autenticitate aparițiilor episodice ale țăranilor vecini cu Stancu.

Ultimul act, însă, ne-a surprins neplăcut. A fost o vertiginoasă scădere a clarității raporturilor dintre personaje. Este adevărat că textul se prezintă deficitar în acest act, datorită viziunii confuze a autorului în dezlegarea conflictului, așa cum am arătat. Totuși, concesiile făcute dezordinii și vulgarului în scenă cad în seama creatorilor spectacolului. Tot așa cum regizorul este răspunzător de a fi diluat conflictul Gheorghe-Leana, în așa fel încît asprimile ce se ivesc între ei, aproape de final, nu își află suficient motivarea.

Dacă la premiera ieșeană se poate vorbi de un ritm al satirei, de preocuparea atentă pentru autenticitatea atmosferei și de o plastică sugestivă (în interpretare și decor), nota caracteristică a spectacolului piteștean o constituie dozarea mai accentuată a *fermității* cu care Gheorghe — ajutat de Gavrilă și de ceilalți vecini — luptă să-și dobîndească drepturile însușite de Stancu după bunul lui plac. Regizorul Virgil Sacerdoțeanu și-a axat concepția în funcție de demascarea treptată a ceea ce este odios în mentalitatea pe care Stancu Văratecu și compania o reprezintă. Nu-i vorbă, aceasta a fost și preocuparea regiei spectacolului de la Iași. Numai că la Iași, așa cum am subliniat, preponderența în mijlocirea mesajului politic a fost satira, pe cînd la Pitești a dominat latura gravă a relațiilor dintre personaje. Piesa lui Everac conține elemente de pamflet la adresa foștilor exploatatori. În spectacolul piteștean, acestea puteau fi fructificate cu mijloacele comediei satirice, dar din păcate ele nu s-au făcut simțite.

Dorim să mai insistăm asupra altui fapt. Este știut că nici un efort nu trebuie precupețit în promovarea dramaturgiei originale de actualitate, pentru ca aceasta să se concretizeze în scenă în fapte artistice de înalt nivel. Conducerea teatrului din Pitești s-a gîndit totuși că este posibilă montarea *Porții* cu decoruri și costume improvizate din rămășițele aflate în magazia teatrului. Nu se putea o înțelegere mai greșită a principiului luptei pentru economii în teatru, decît acest mod de a trata o piesă originală ca pe o rudă săracă. Nu știu prea bine, în această ordine de idei, dacă și cît de răspunzător este scenograful Constantin Șovăilă, care a semnat decorul lipsit de orice gînd artistic, naturalist, pestriț și inexpresiv, rezultat din această experiență.

Cum se desfășoară Stancu Văratecu în cele două versiuni ? La Pitești, Ion Bănceanu i-a dat o anume dîrzenie (bogatul la el acasă !), însă preocupat probabil să-l reprezinte fără echivoc ca un personaj negativ, actorul a alunecat într-o manieră rigidă, nu departe de monotonie. Aceeași dîrzenie a marcat-o și interpretul ieșean Constantin Protopopescu, dar împletită cu trăsături care definesc mai nuanțat chipul personajului : o bună dispoziție manifestă, cînd Stancu se simte în apele sale, felul de a masca îngrijorarea, pentru menținerea „unirii" în familie, știința de a ademeni pe cei mai naivi, în folosul intereselor personale.

O replică dată lui Stancu în spectacolul ieșean se datorește creației mai profunde a artistului emerit George Popovici (Gavrilă Ciochină). Moșneagul pare coborît din povești, duios și semeț, niciodată pripit, încălzit de actor cu flacăra înțelepciunii populare. În același rol, la Pitești, Ion Focșa a realizat o compoziție izbutită, vădind migală și pricepere. Totuși, el și-a așezat personajul-rezoneur pe un piedestal ceva mai coborît, mai ales cînd în scenele de mare tensiune a ajuns să identifice atitudinea combativă cu acțiuni zgomotoase de artag.

Palid în însăși țesătura piesei, eroul Gheorghe nu a putut transmite cu limpezime și forță mobilizatoare mesajul său. Remarcăm, cu toate acestea, că Virgiliu Costin (la Iași) i-a împrumutat o candoare plauzibilă.

Cum spuneam, regizorul piteștean — slujit în concepția sa de unele exigențe formulate în discuțiile consiliului artistic — a reușit să dea mai multă claritate ideologică evoluției lui Gheorghe. Grupările plastice ale țăranilor în fața casei lui Stancu au sugerat un front de acțiune care se închează ; de acesta, Gheorghe se leagă treptat, nu numai pentru dobîndirea dreptății sale personale, ci în folosul dreptății colective a țăranilor asupriți în trecut și înșelați încă de chiabur. Pătrunderea lui Gheorghe (M. Alexandrescu) în familia Văratecilor poartă cu sine semnele unui optimism conștient, și anume ale încrederii flăcăului că prezența sa poate înlătura rînduielile de care Stancu se cramponează înapoia „porții". Așa fiind, candoarea excesivă purtată de personaj în textul dramatic s-a estompat, făcînd loc unei conduite mai consecvente și lucide a manifestărilor lui.

Interpretări consistente și colorate au mai realizat la Pitești : Telly Barbu (Safta), Adrian Grigoriu (Tomiță) și Ileana Focșa (Leana), iar la Iași : Adrian Tuca (Vasile), Alfons Radvanski (în episodul lui Voicu Ciofligă) și Virgil Raiciu (Tomiță). O notă stridentă în spectacolul piteștean se datorează luxului de vulgaritate pe care Ioana Ciomîrtan (Gherghina) s-a străduit să-l demonstreze. Apreciata actriță ieșeană Margareta Baciu (Safta) și-a dominat cîteodată partenerii cu o voce tunătoare (fără a fi nevoie).

C. Paraschivescu

UN REPORTAJ DIN ZILELE NOASTRE*

Cronica întîmplărilor cotidiene o scriu de obicei reporterii care cutreieră neastîmpărați meleaguri și cercetează suflete. Ei sînt acei care consemnează în ciorne fugare desfășurarea actuală a procesului de construire a socialismului. Dincolo de aceste ciorne, însă, evenimentele cer o reflectare mai amplă, mai sonoră și mai vibrantă, în imagini care să le consacre eroii. Astfel că reporterul trebuie să devină artist, iar ciorna, operă de artă. Cîteva încercări de a înfățișa aspecte caracteristice mediului muncitoresc n-au atins, în teatru, nivelul unei reflectări corespunzătoare, deoarece limbajul propriu transformărilor noastre revoluționare n-a fost asimilat în suficientă măsură. Așa se explică punctele de suspensie înregistrate de dramaturgie la acest capitol între anii 1950 *(Cetatea de foc)* și 1959 *(Ferestre deschise)*.

---

* Teatrul „C. Nottara" : *Ferestre deschise* de Paul Everac.

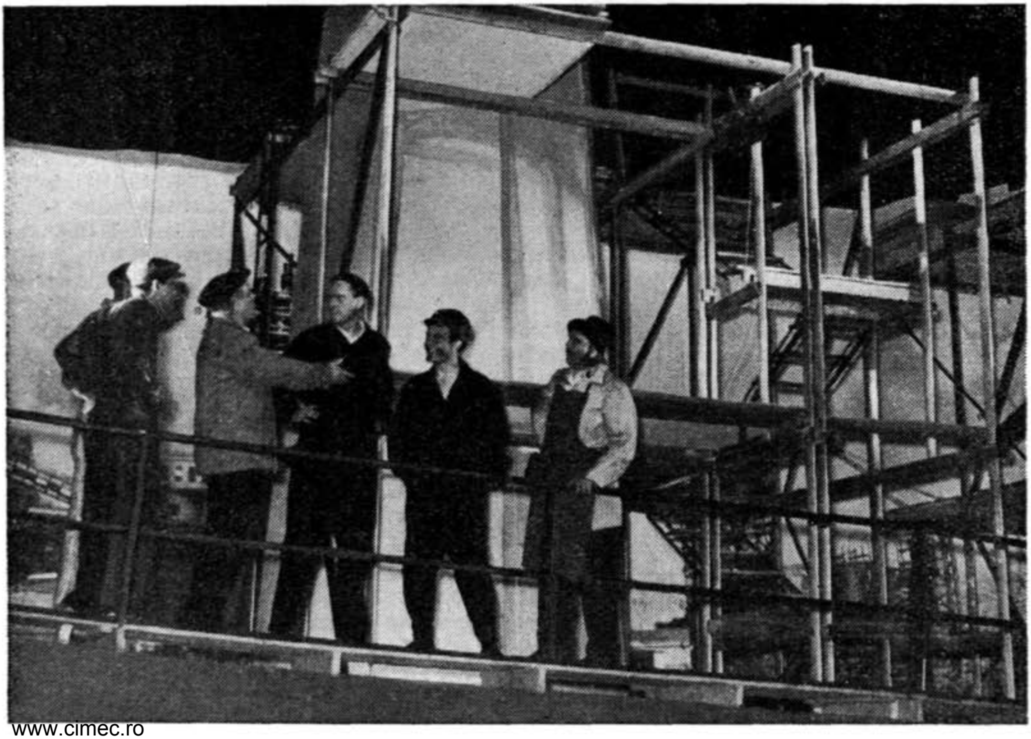
Lucrarea lui Paul Everac a fost inspirată — după cum mărturisește autorul — de paginile volumului de reportaje al lui V. Nicorovici : *400 de zile în orașul flăcărilor*. Spicuim din impresiile reporterului următoarea comparație : „Hunedoara — aspră, neliniștită, contradictorie, romantică — exemplifică însăși dinamica procesului revoluționar. Reșița — ponderată, calmă, echilibrată — constituie revoluția cristalizată în forme precise". Înțelegem astfel mai bine de ce Everac, vorbind despre Hunedoara, a optat pentru formula reportajului dramatizat, cu secvențe și dinamică aproape cinematografice. Diversitatea problemelor și a aspectelor de viață, bogăția de idei și de sentimente care caracterizează peisajul hunedorean (și care stagiuni de-a rîndul n-au cunoscut luminile rampei) au solicitat deopotrivă interesul și inspirația autorului, invadînd paginile manuscrisului. Și însuși autorul, furat de dăruirea neașteptată a materialului de viață, s-a surprins evadînd din formulele clasice ale genului către spontaneitatea și autenticitatea reportajului.

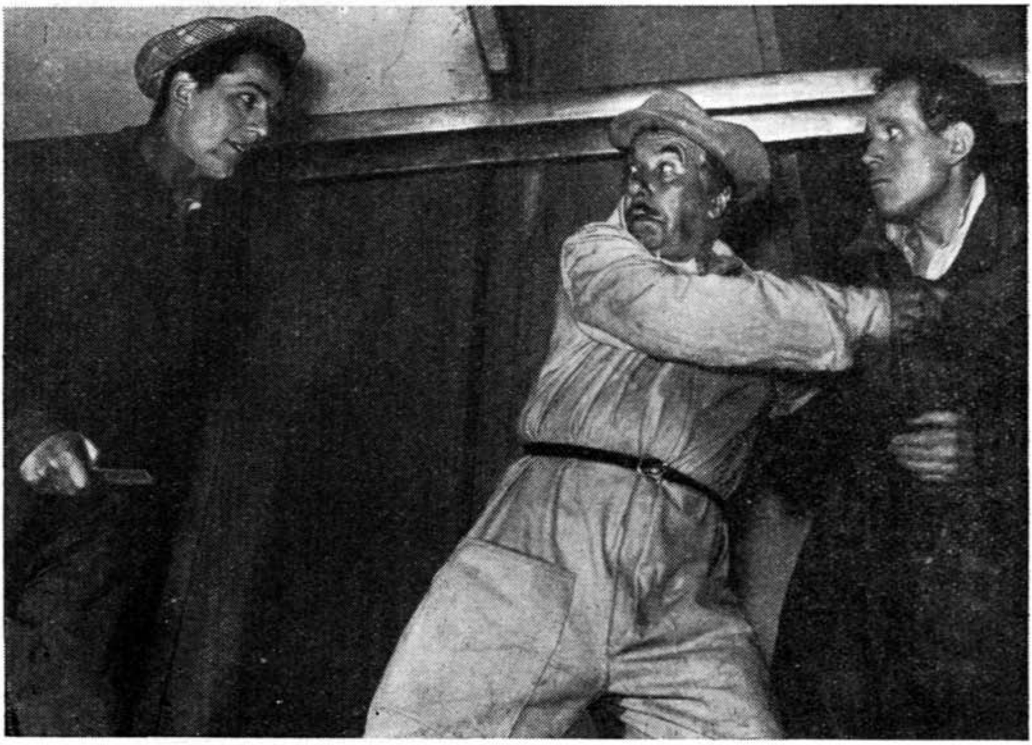
Un popas în fața unui bloc muncitoresc. E seară și șase ferestre clipesc ispititoare. Cu indiscreția caracteristică reporterului vom deschide ferestrele și vom pătrunde astfel în intimitatea unei lumi nebănuite. Fiecare fereastră își are povestea ei. Fereastra din stînga, de exemplu, înfiripă o dragoste ; sus se destramă o dragoste. Fereastra din mijloc dezvăluie prejudecăți ; sus se luptă cu prejudecăți. Fereastra din dreapta înăbușă iluzii ; sus, respiră certitudini. Povestea fiecărei ferestre e simplă. Un bătrîn are o fată de măritat și nu-i este pe plac cavalerul ; o bunică își supraveghează nepotul cu cea mai fanatică prejudecată ; o soție de inginer se plictisește și își dorește o aventură extraconjugală ; un chimist bătrîn și singuratic stimulează în cei tineri pasiunea studiului ; un muncitor, membru de partid, se simte stînjenit de misticismul soției ; un avocat distruge armonia conjugală prin false speculații abstracte. Și totuși, povestea fiecărei ferestre e neobișnuită... Se petrece la Hunedoara ceva care determină existența eroilor și deschide o perspectivă neașteptată raporturilor stabilite : se duce bătălia pentru fabricarea cocsului romînesc. Este de fapt o problemă de producție. Este, în același timp, o problemă de conștiință. Aici se cunosc oamenii, se definesc caracterele, se dezvăluie esența lor umană. În această bătălie se călește aparent-flușturaticul cofragist, care nu era pe placul bătrînului, se atașează colectivului nepotul terorizat de prejudecățile bunicii, se regăsește soția care se plictisea, se dăruiește și mai mult chimistul, se frămîntă mai intens muncitorul, se adîncește criza avocatului. Ochiul pătrunzător al autorului înregistrează fiecare trăsătură și fiecare nuanță, sezisînd cu discreție apariția și dezvoltarea noului în conștiința personajelor. Astfel, carnetul de reporter surprinde instantanee neașteptate. Soția inginerului pătrunde exasperată în inima combinatului, spre a-i aduce la cunoștință soțului că pleacă la București ; dar soțul conduce oamenii și mașinile ca un magician, iar soția nu îndrăznește să-l tulbure. În fața instanței, avocatul sceptic pledează cu însuflețire pentru un muncitor ; peste cîteva minute, explică însă că el nu simte ceea ce spune. Tînărul zburdalnic, care a descins la Hunedoara din Grand sau Ferentari, se avîntă pe marginea unui coș de fabrică la 90 de metri înălțime ; bătrînul care nu-l avea la inimă, îl imploră în numele fetei sale să coboare. Nepotul intră amețit în casă și își pierde cunoștința ; de fapt nu s-a îmbătat, ci a reparat o conductă. Sînt numai cîteva aspecte și probleme umane, specifice zilelor noastre. Ele sînt determinate, în ultimă instanță, de aceeași realitate imperativă care constă în necesitatea fabricării cocsului. Din acest punct de vedere, cocsul capătă o semnificație aproape simbolică, sugerînd parcă însăși revoluția socialistă în industria grea. Esența umană se definește astfel în raport cu aderența personajelor la acest proces revoluționar. Ceea ce animă pe director, pe inginerul-șef Calistrat, pe muncitorul Urlea sau Sudrigean, pe chimistul Rădulescu-Firu sau pe funcționara Virginia Sădeanu este încrederea în forțele colectivului și dăruirea deplină unui ideal revoluționar. De aceea, directorul poate afirma cu tărie : „Pînă în minutul cînd murim nu-i demonstrat că din cărbunele de la Lupeni, nu se poate face cocs". Iar Urlea poate izbucni : „De toate am făcut, numai cocs nu putem ?" Ceea ce-i caracterizează pe inginerul Turturică sau pe avocatul Claudiu Sădeanu este scepticismul și opacitatea mic-burgheză. Turturică aduce argumente științifice care demonstrează imposibilitatea tehnologică a fabricării cocsului romînesc; avocatul Sădeanu aduce argumente filozofice care demonstrează inutilitatea socială a producerii cocsului. Cu toate acestea, cocsul se produce, iar „teoriile" se spulberă. Evident, pe noi nu ne interesează care a fost secretul de fabricație (deși o aluzie clarifică în piesă și acest secret). Interesant și util din punct de vedere dramatic rămîne problema raporturilor sociale care au fost determinate și dezvoltate de acest proces.

Un spirit pedant va demonstra poate cu argumente „copleșitoare" că piesa de față nu este piesă. Într-adevăr, nu se încadrează în formulele consacrate. Într-adevăr, îi lipsesc unitatea de acțiune, intensitatea conflictului, pregnanța caracterelor, rotunjimea subiectului, spectaculozitatea și poate și alte elemente care, la o analiză microscopică, ar mai putea fi denunțate. Cu asemenea servituți, într-adevăr, piesa nu prea poate înfrunta obiecțiile. Și totuși, se impune prin prospețimea atmosferei, prin patosul personajelor care luptă cu inerția și prejudecățile, prin căldura sentimentelor și profunzimea ideilor, prin timiditatea sau impetuozitatea acțiunilor, prin autenticitatea limbajului, prin mesajul mobilizator și optimist și — la urma urmei — prin îndrăzneala și tracul abordării unei asemenea teme într-o manieră contradictorie și neliniștită ca însăși Hunedoara. Și, mai mult ca sigur, hunedorenii se vor recunoaște și își vor da adeziunea lor sinceră. Iar cei care nu prea au fost pe acolo nici măcar cu inima, au în față exemplul lui Turturică („specialistul"), care a demonstrat că nu se poate fabrica cocs...

Premiera pe țară a revenit Teatrului „C. Nottara". Se cuvine să menționăm cu această ocazie entuziasmul cu care regizorul spectacolului, Horea Popescu, promovează dramaturgia originală (el a montat în mai puțin de un an *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul*, *Răzeșii lui Bogdan* și *Ferestre deschise*). Înțelegerea și dragostea cu care s-a apropiat de noua partitură, efortul de a-i tălmăci într-o expresie artistică superioară sensurile și virtuțile s-au transmis întregului colectiv care și-a dat aici contribuția. Spectacolul se desfășoară astfel sub forma unui reportaj

Scenă din actul II





Aurel Cioranu (Stelică), Neamțu-Ottonel (Sudrigean) și Al. Lungu (Cotău)

animat. Călăuzindu-ne în cetatea flăcărilor, reporterul (a cărui voce, înregistrată pe bandă de magnetofon, am recunoscut-o ca fiind a lui Constantin Codrescu, dar am căutat zadarnic o confirmare în program) ne face cunoștință cu eroii, ne introduce în atmosfera încordată a uzinei, ne explică o nedumerire, ne strecoară o aluzie. Tonul cald și apropiat, cuvintele puține și spirituale asigură o intimă reciprocitate între scenă și public. Regizorul a imprimat interpreților un stil propriu, adecvat specificului ardelenesc, și a reușit să impună astfel o galerie de tipuri originale, care se caracterizează prin căldura și umorul lor autentic. Titus Lapteș creează personalitatea energică a directorului, care domină cu inteligența și impetuozitatea sa întreaga cetate a oțelului (și nu se sfiește să-l provoace la întrecere pe cel mai renumit bătăuș). Neamțu-Ottonel înfățișează duioșia și ambiția bătrînului Sudrigean, a cărui demmitate se crede știrbită de insistențele lui Stelică Fotea (o „haimana" care „fluieră, gîndești că-i pițiguș") pe lîngă Rozica, fata lui, și care cedează pînă la urmă în fața probelor de maturitate și curaj ale tînărului. Impresionează îndeosebi momentul în care actorul, cu voce tremurătoare, își înăbușă indignarea în fața fetei și îi cîntă „Toată lumea-mi zice lotru". În nostalgia amintirilor, reconstituie probabil clipe de zbucium, care i-au împovărat anii și umerii. Alături însă, un pițiguș de 16 ani preia refrenul. Este nepotul care își revendică independența și întîmpină viitorul cu fruntea senină. Dem. Furdui i-a dăruit naivitate și farmec. Irascibil cînd e cu bunica, sfios cînd e cu Stelică, și de-a dreptul pierdut în fața directorului, personajul său străbate, prin hățișul unor contradicții specifice vîrstei, drumul către afirmarea personalității. Pe acest drum, Stelică Fotea îi poate fi exemplu. Altădată îngîmfat și plin de sine, „haimanaua" și-a găsit acum un rost și o rațiune în lupta comună. Jargonul bulevardier pe care-l folosește este numai o extravaganță. Interpretul, Aurel Cioranu, a fost servit deci de un text savuros și a cules de aceea mai multe aplauze pentru unele replici decît pentru evoluția eroului. Merită a fi subliniate, de asemenea, discreția cu care Iulian Necșulescu și Corina Constantinescu exprimă contradicțiile sufletești ale inginerului Calistrat și ale funcționarei Sădeanu (cu rezerve în ceea ce privește unele devieri în rigiditate la primul, în monotonie la cea de a doua), fidelitatea cu care Maria Comșa și Dem. Hagiac și-au intuit și înfățișat personajele (Rina, soția inginerului, și chimistul Rădulescu-Firu), optimismul tonic cu care A. Codarcea l-a înzestrat pe Urlea, volubilitatea Elenei Pop Dan în Rozica, sensibilitatea Tatianei Ieckel (Vica) și a actriței Ketty Ștefănescu (bătrîna Schoner Tereze), farmecul lui Ion Popa Ion într-o izbutită apariție fugară. Sînt personaje care rămîn prin flacăra pe care actorii le-au dăruit-o în trăirea lor sinceră. Acolo unde au fost preluate numai cîteva date exterioare, personalitatea eroilor nu s-a conturat pe deplin. Este cazul avocatului Claudiu Sădeanu, a cărui criză ideologică și morală a căpătat în interpretarea lui Dinu Ianculescu o expresie patologică ; al inginerului Turturică, interpretat de Stroe Atanasiu, a cărui afectare a devenit ostentativă ; și al tehnoelectricianului Dinu Rădulescu, interpretat cu rigiditate de Ion Mîinea.

Cîteva soluții regizorale interesante ne-au edificat încă o dată asupra măiestriei cu care Horea Popescu știe să reliefeze o idee printr-un detaliu. Avocatul pledează cu falsă însuflețire în spatele unei pînze pe care cade un fascicul de lumină ; îi vedem profilul, dar nu expresia. Dinu se desparte de Rina într-un parc din București ; între ei se strecoară o pereche de îndrăgostiți care merg îmbrățișați pe un drum comun. I-am reproșa însă ritmul părții a doua a spectacolului, care trenează și reduce din spontaneitatea inițială. Tensiunea care lipsește din paginile textului se cerea compensată de o mișcare mai vie, mai dinamică și, în orice caz, nestingherită de masivitatea decorului (cele șase interioare se manevrează greoi și poate inutil). Aici, reproșul se adresează deopotrivă și scenografului, Tony Gheorghiu, care a creat o plăcută ambianță plastică, interesantă ca experiment, neadecvată însă textului.

Florian Potra

O SATIRĂ CARE CONSTRUIEȘTE*

Într-un moment cînd așteptam lucrări care să lărgească fruntariile comediei noastre originale, iată că un poet cu nostalgia teatrului și un gazetar inteligent și curajos s-au impus prin promptitudine și prin calitatea împlinirii ideologice și artistice. Căci, *În Valea Cucului* și *Partea leului* nu sînt pur și simplu *comediile stagiunii ;* ele sînt totodată și exemple de literatură dramatică reușită, cea dintîi deschizînd perspectivele noii comedii țărănești, cea de a doua reluînd firul excelentului început care l-a constituit, acum cîtiva ani, *Mielul turbat.*

Atît *În Valea Cucului,* cît și *Partea leului* s-au bucurat de o substanțială analiză în presa de specialitate și mai ales în paginile revistei noastre[1], astfel că nu e oportun să revenim asupra unor lucruri spuse. Ne vom limita, de aceea — în ce privește comedia lui Teodoru, obiect al cronicii noastre — la sublinierea a două probleme mai puțin dezbătute.

Ne-am întrebat, în primul rînd, în ce constă „secretul“ reușitei, de la prima încercare dramaturgică, a lui Costin Teodoru. E vorba de o vocație comică, de asimilarea în prealabil a mijloacelor specifice de expresie ? Desigur, ipoteza nu e de exclus. Totuși, nu ni se pare suficientă. Răspunsul adevărat ni-l dă însuși textul comediei, pe de o parte, și „cuvîntul autorului“ (din programul de sală), pe de altă parte, unde Teodoru își afirmă un punct de vedere teoretic.

Autorul a plecat de la premisa — trebuie să recunoaștem, destul de îndrăzneață — că nu e greu să scrii o comedie, mai precis, să studiezi și să fructifici mecanica rîsului : „... la drept vorbind — scrie Teodoru — nu este de loc greu să faci publicul să rîdă...“ De fapt, o seculară tradiție pune la îndemîna comediografului nenumărate procedee şi tipare de efect sigur. Ne putem însă declara satisfăcuţi numai cu atît ? E clar că nu. (Căci „...e uşor a scrie versuri, cînd nimic nu ai a spune...") Marea comedie clasică e mare şi clasică, înainte de toate, pentru că a dat viaţă unor caractere veridice, pentru că a biciuit moravuri, pentru că a declanşat rîsul în scopuri educative şi moralizatoare. Metoda realist-socialistă îmbogăţeşte şi lărgeşte această poziţie de principiu, legînd organic fenomenul artistic de cel social. Aceasta presupune o profundă cunoaştere a vieţii şi a manifestărilor ei. De aceea, mai mult decît studiul meşteşugului comic, pe Costin Teodoru l-a ajutat permanenta lui prezenţă în actualitate, în miezul fenomenelor vii, în calitatea lui de gazetar. Succesul *Părţii leului* se explică astfel, cu precădere, prin cunoaşterea vieţii şi prin stabilirea unei idei de bază clare, care determină tendinţa, mesajul piesei. Socotim că e o virtute, dincolo de mijloacele de expresie, dincolo de construcţia conflictului, să poţi închide semnificaţia unei piese într-o singură frază edificatoare. *Partea leului* are această virtute, fiind o piesă care pledează net şi ia o poziţie constructivă întru „apărarea avutului obştesc". Şi, în acest sens, poate constitui un exemplu pentru autorii de comedie în a privi fenomenele din viaţă, a le extrage semnificaţiile de bază şi a le exprima cu eficienţă artistică, deci educativă.

---

* Teatrul Tineretului : *Partea leului* de C. Teodoru.

[1] Vezi „Teatrul“ : nr. 12/1958, fragment din *Partea leului* actul II, pag. 12 ; nr. 3/1959, C. Paraschivescu, *O nouă comedie originală,* pag. 63 ; nr. 6/1959, C. Paraschivescu, *Șarjă și suplețe satirică,* pag. 65.

A doua problemă ce merită atenţie, cu acest prilej, e de fapt o problemă veche, deseori dezbătută în critica literară şi dramatică : aceea a eroilor comici. Sînt, aceşti eroi, numai negativi ? Pot fi şi pozitivi ? Şi, în consecinţă, comedia ţintuieşte numai la stîlpul infamiei, sau poate fi tonică prin *afirmare ?* Chestiunea e factice şi nu e cazul s-o reluăm aici. Totuşi, atenţia asupra ei ne-a fost atrasă de un recent articol al lui Eugen Luca („Teatrul", nr. 2/1959). Sub titlul *Rîsul aprobă,* Luca încerca să traseze o „panoramă" a comediografiei noastre după Eliberare, cercetînd-o în funcţie de elementele ei pozitive şi demonstrînd că „rîsul nu este numai o armă cu care bombardăm şi nimicim citadelele vechiului, dar şi un instrument cu aju-

Ion Cosma (Ing. Sava), G. Oprina (Luigi) şi Niky Atanasiu (Bartolomeu Moţoc)

torul căruia construim noul, buna dispoziţie fiind un climat favorabil construcţiei". Cu totul de acord. Dar în acest articol — care aduce în cauză eroi comici pozitivi, de la Spiridon Biserică pînă la Toma Căbulea, neuitîndu-i pe Mayer Bayer *(Arcul de triumf)*, doamna Dinescu *(Citadela sfărîmată)* sau Romeo Ionescu *(Ziariştii)* — nu apare numele vreunui personaj din *Partea leului*. (Aceasta fiindcă la ora cînd autorul îşi scria articolul, *Partea leului* nu apăruse încă.) E adevărat, însă, că în comedia lui Teodoru, personajul principal, Bartolomeu Moţoc, e un erou comic negativ. Dar lucrarea conţine, pe lîngă acesta, preponderente, două *personaje pozitive de comedie*, Pavel Balaban şi Luigi. Prin umorul lui sănătos, prin optimismul marcat de veleităţile lui tenorale, prin firea deschisă şi jovială, Luigi creează şi el tocmai acea „bună dispoziţie, climat favorabil construcţiei", de care amintea Eugen Luca. De asemenea, Balaban, prin ironia incisivă, prin contrastul pe care-l creează faţă de Bartolomeu Moţoc. *Partea leului* „bombardează şi nimiceşte citadelele vechiului", dar în acelaşi timp stîrneşte şi „rîsul care aprobă". Astfel, lucrarea lui Teodoru vine să întregească lumea eroilor puşi în relief de articolul lui Eugen Luca. Adică, a eroului comic, capabil — prin însăşi substanţa lui dramatică — să domine şi să pună în ridicol elementul negativ satirizat.

De fapt, argumentul cel mai puternic în favoarea comediei şi a personajelor sale îl constituie însuşi spectacolul. La Teatrul Tineretului s-a rîs din plin — cu nuanţe diferite, bineînţeles — atît de grandilocvenţa lui Moţoc sau de paradoxurile involuntare ale „adjunctului" său, Pompilian, cît şi la apariţiile savuroase ale lui Luigi, la ironia netă, intransigentă, a meşterului Dima, sau la cea insinuantă a lui Balaban. Spectacolul a demonstrat că autorul şi piesa şi-au nimerit ţinta, ceea ce înseamnă — pe de altă parte — că a fost, la rîndul lui, reuşit.

Regizorul D. D. Neleanu e, credem, la prima lui comedie. Şi la primul succes cu o comedie, dovedind calităţi atît în privinţa descifrării textului (căruia i-a adus, în colaborare cu autorul şi cu interpreţii, unele modificări în bine), cît şi în tratarea scenică a caracterelor şi a situaţiilor. Neleanu a fost tot timpul preocupat de realizarea unui ritm susţinut şi de sublinierea ideilor conţinute în dialog, idei generale şi particulare deopotrivă. Ne-a plăcut, în acest sens, să simţim cum regizorul cu o mînă imprimă un curs liber, alert, acţiunii, iar cu cealaltă atenuează şarja, frînează tendinţele de exces comic. A rezultat astfel un spectacol de ţinută, în care soluţiile comice au fost mereu subordonate mesajului şi în care personajele s-au păstrat în limitele şi în funcţiile dramatice gîndite de autor. Adică, o necesară armonie între autor, regizor şi actori.

În legătură cu aceştia din urmă, se cuvine menţionată contribuţia lui Niky Atanasiu (Moţoc), care după numai cîteva repetiţii, a asimilat cu pregnanţă semnificaţia personajului interpretat. Actorul a făcut nu numai un Moţoc antipatic, care să stîrnească dispreţul prin înfăţişarea exterioară, ci a dezvăluit — prin nuanţele replicii, prin gesturi organice — şi un suflet descompus, cinic, primejdios pentru societate. Ne-am îngădui, ca observaţie critică, să recomandăm interpretului o accentuare a febrilităţii mintale, a inventivităţii negative a acestui tîrziu Caţavencu al delapidării, moştenit din lumea satirizată de Caragiale.

Păstrîndu-ne la galeria „negativilor", subliniem excelenta compoziţie a lui H. Nicolaide (Pompilian), caracterizată printr-o lucidă privire critică asupra personajului. Nicolaide a înţeles bine că rîsul pe care trebuie să-l stîrnească Pompilian e satiric şi a subliniat tot timpul — cu mult spirit inventiv — structura meschină, odioasă, a personajului. În acelaşi plan s-a situat şi Rozalia Avram (Valentina), care şi-a dozat cu simţ satiric „farmecele" şi inconsistenţa umană de Mesalină a şantierului.

Aşa cum am arătat înainte, piesa îşi dobîndeşte o greutate specifică prin cele cîteva personaje pozitive. Spectacolul a confirmat cu evidenţă acest adevăr. Mai ales prin G. Oprina (Luigi) şi Florin Vasiliu (Balaban). În rolul zidarului cîntăreţ, Oprina a fost luminos, puternic, plin de voie bună şi de umor — aşa cum l-a dorit autorul, aşa cum ni-l impune ritmul viu de viaţă al şantierelor noastre. Cu totul remarcabile scenele Luigi-Moţoc, unde cel dintîi îşi domină adversarul, afirmînd calitatea umană şi socială a muncitorului de tip nou. Cît despre Florin Vasiliu (Balaban), se poate spune că acoperă şi susţine cu multă vioiciune întreg actul III, care, graţie interpretului, îşi păstrează prospeţimea şi interesul. Dintr-un personaj fictiv, şi apoi misterios, Florin Vasiliu construieşte un rol complex, condus cu inteligenţă şi vigoare.

Trebuie să remarcăm, din restul distribuţiei, ţinuta de amuzată înţelepciune a lui Al. Pop-Marţian (Varlaam), temperamentul vioi, uşor disimulat, al lui C. Cristel (Dima), care a compus o viabilă figură de comunist, precum şi vigoarea lui Ion Cosma (inginerul Sava).

Spre regretul nostru, nu putem afirma aceleaşi lucruri bune despre decor (N. Bragalia), care ni s-a părut prea complicat, greoi şi străbătut de tendinţe naturaliste. În orice caz, decorul n-a contribuit — prin multiplele şi inutilele căi de acces în scenă, prin colorit şi construcţie — la sublinierea ideilor piesei.

Aparte scenografia, spectacolul rămîne — regizoral şi actoriceşte — o realizare cu totul pozitivă, prin care s-a atras din nou atenţia asupra resurselor artistice de la Teatrul Tineretului.

Mihai Crişan

PE DRUMUL COLECTIVIZĂRII*

Povestită în cîteva fraze, piesa Magdei Simon ar putea părea schematică. Doi tineri se iubesc, fata fiind fiica unui ţăran colectivist, iar băiatul — fiul unuia cu gospodărie individuală. Părinţii se opun la început, apoi cel cu gospodărie individuală se înscrie în colectivă, tinerii se căsătoresc, şi toţi sînt foarte fericiţi. Piesa, după cum se vede, are un subiect simplu, am spune elementar. Aceasta nu înseamnă, cîtuşi de puţin, că *Nuntă mare* n-ar fi o lucrare valoroasă. Calitatea ei de bază trebuie căutată, în primul rînd, în veridicitatea expunerii. Simon Magda cunoaşte bine viaţa satului de azi. După propria-i declaraţie, autoarea vizitează, consecvent şi conştiincios, o gospodărie agricolă colectivă de lîngă Oradea, începînd din 1949 pînă astăzi. Rodul acestor ani de contact cu evoluţia în timp a acestei gospodării s-a concretizat într-un roman-reportaj şi într-o piesă de teatru.

Meritul autoarei constă în participarea activă la transformarea satului — azi. Simon Magda cunoaşte şi mediul şi oamenii. Mai mult chiar : îi cunoaşte şi pe cei de altădată şi pe cei de azi. De aceea, ea nu mai este un contemplator, care îşi ilustrează o temă cu cîteva personaje arbitrare, forţînd autenticitatea prin elementele lexice ale unui limbaj doar pitoresc. Simon Magda porneşte de la caractere, de la oamenii vii. Şi ţăranii din *Nuntă mare* au pasiuni, iubesc, urăsc, luptă pentru a găsi calea ce duce spre fericire, aşa cum au făcut-o părinţii şi părinţii părinţilor lor. Dar aceşti oameni trăiesc astăzi, în contemporaneitate, participă la schimbări uluitoare, la o evoluţie socială pe care unii o înţeleg mai bine şi mai repede, alţii — mai greu, iar alţii nu vor s-o înţeleagă. Este epoca socialismului, epoca în care se deschid larg porţile spre fericire.

Pe aceste două planuri s-au brodat întîmplările şi frămîntările prin care trec două familii : aceea a colectivistului Szilagyi şi aceea a ţăranului individual, mijlocaşul Racz. Oameni simpli, pe care i-am întîlnit sau pe care îi putem întîlni azi în satele noastre. Şi totuşi, ei au valoare de simbol, pentru că sînt „caractere tipice în împrejurări tipice". Firele care îi ţin încă legaţi de trecut se desprind greu, dar pînă la urmă cad, rînd pe rînd. Trecutul a lăsat răni dureroase, pe care le vindecă doar timpul, uitarea şi voinţa oamenilor. Cei vîrstnici încep să se gîndească la viitorul copiilor lor, regretînd că tinereţea le-a fost umbrită şi chinuită de lupta aprigă pentru existenţă, pentru peticul de pămînt care îi lega şi îi învrăjbea, în acelaşi timp. Iar lupta aceasta i-a obligat să renunţe la dragoste, a despărţit cu sălbăticie oameni care se iubeau, punînd interesul meschin înaintea sentimentelor mari, curate.

---

* Teatrul de Stat din Oradea (secţia maghiară) : *Nuntă mare* de Simon Magda.

Sînt douăzeci de ani de cînd Roza, frumoasa şi harnica fată dintr-un sat bihorean, a fost părăsită de iubitul ei, Racz Karoly. În dorinţa de a se smulge din sărăcie, Racz se căsătoreşte cu Fazekas Erji, pe care n-o iubea, dar care îi aducea ca zestre trei jugăre de pămînt. Roza s-a căsătorit cu Szilagyi, om bun şi înţelegător, pe care îl stimează şi-l preţuieşte, fără să-l iubească. Însă viaţa e complexă şi, uneori, surprinzătoare. Piroska, fata Rozei, s-a îndrăgostit tocmai de tînărul Karoly, fiul lui Racz. Grija pentru viitorul copiilor împacă cele două familii, dar se iveşte o nouă piedică : Szilagyi, preşedintele gospodăriei colective, nu poate admite să-şi mărite fata cu fiul unui ţăran individual, fapt care ar constitui un rău exemplu pentru colectivişti. Neînţelegerile provocate de încăpăţînarea lui Racz sînt învinse, pînă la urmă, iar tinerii îşi dobîndesc fericirea.

Una din marile calităţi ale piesei este că nu se mulţumeşte doar să demonstreze avantajele pe care membrii gospodăriei agricole colective le au faţă de ţăranii individuali, ci oglindeşte, cu destulă forţă, chiar problemele dinăuntrul ei. Aflăm despre producţii-record, despre terenuri irigate, despre vite şi grajduri îngrijite după cerinţe moderne, despre bogatele recolte viticole sau despre electrificare. Afirmaţiile nu se fac ostentativ şi tehnicist, ci firesc, pentru că acesta este universul eroilor, caracterizat prin participarea cotidiană, ceas de ceas, la noua orînduire economică şi socială, de a cărei superioritate ţărănimea muncitoare se convinge la tot pasul.

Spectacolul Teatrului de Stat din Oradea (secţia maghiară) valorifică în bună măsură calităţile textului — dar nu reuşeşte să suplinească şi deficienţele lui. Combativitatea tinerilor pentru împlinirea dragostei lor este destul de anemic redată, iar finalul — pripit şi expediat la cîteva replici convenţionale, inexplicabil rupt de buna construcţie dramatică a restului piesei — nu a reuşit să fie concludent nici în urma intervenţiei regizorului. Asistăm astfel la un spectacol interesant, dar cu un final neizbutit.

Este, de asemenea, inexplicabilă alunecarea spre naturalism a unor momente din spectacol. Credem că punctul de plecare a fost concepţia decorului prea „construit“, cu redarea fidelă a amănuntului nesemnificativ (decorurile sînt semnate de Kudelasz Karoly), dar şi regia a rezolvat prin această prismă unele scene. Dacă am asistat cu resemnare la masa îmbelşugată a soţilor Szilagyi (din al căror menu nu lipseau supa de găină, sarmalele, friptura şi plăcinta), faptul că Roza spală vasele pline de resturile prînzului copios, chiar sub ochii spectatorilor, dă o senzaţie neplăcută. Cu toată grija pentru autenticitate, neorînduiala din casa lui Racz depăşeşte limitele permise de arta scenei, iar felul în care tînărul Karoly, gol pînă la brîu, este pus să se spele în prim-plan, nu ne-a produs o bună impresie din punct de vedere estetic.

Am fi nedrepţi dacă ne-am mărgini observaţiile numai la aceste cîteva aspecte negative din spectacol. Regizorul, dr. Grof Lászlo, a sezisat una din trăsăturile esenţiale ale piesei : aceea că autoarea nu porneşte de la o temă pe care şi-o mobilează cu cîteva personaje, ci punctul ei de plecare sînt caracterele, definirea precisă a fiecărui erou pe care viaţa însăşi îl obligă să acţioneze. Insistînd asupra acestei laturi a materialului dramatic, imprimînd desfăşurării spectacolului dinamismul solicitat de ciocnirea unor caractere puternice, ca acelea ale eroilor acestei piese, regia s-a orientat spre o mai completă înţelegere a procesului de transformare, de înnoire ce se desfăşoară azi în patria noastră, ţinînd seamă totodată şi de climatul specific al unui sat din nordul țării. Spectacolul aduce un suflu de viață adevărată, reușind să transmită cu adresă precisă, cu claritate, mesajul piesei.

Dacă în desfășurarea lui, conflictul este dus pe două planuri : pe de o parte, integrarea eroilor în noile forme de viață ; pe de altă parte, rezolvarea vechilor neînțelegeri între familiile Szilagyi și Racz, nu este mai puțin interesant de observat că în fiecare personaj există reflectat acest conflict. Complexele laturi ale caracterului Rozei și-au găsit o valoroasă interpretă în actrița Kovács Apollonia. Peste Roza au trecut ani ; rana pe care i-a pricinuit-o despărțirea de iubitul ei, Racz Karoly, s-a cicatrizat. Înțelegerea pe care i-a arătat-o soțul ei, căldura sentimentului matern față de Piroska au echilibrat-o, dar amintirea iubirii neîmplinite stăruie încă. Întîlnirea cu Racz Karoly o tulbură, dar își dă seama că acum grija ei trebuie să se îndrepte spre viitorul fericit al copilului. Roza a cunoscut din plin umilirea, a simțit ce însemna altădată „fata fără zestre"... O fată săracă „putea fi frumoasă ca un înger, harnică, cu o viață neîntinată — și totuși avea un singur nume : fată săracă..." De aceea, Roza apără cu căldură gospodăria colectivă, prin care a cunoscut bunăstarea, își dă seama că această nouă formă de viață pune la adăpost pe copilul ei de suferințele și umilirea prin care a trecut ea, și de aceea vorbește cu ură și dezgust despre timpurile de altădată. Spre deosebire de Roza, ambițiosul și încăpățînatul Racz Karoly nu și-a dobîndit mulțumirea. Cele trei jugăre de pămînt la care rîvnise și pe care le-a primit prin zestrea adusă de soția sa, Erji, au fost plătite cu un preț prea mare : conviețuirea alături de o femeie care nu l-a înțeles, pe care n-a iubit-o. Nemulțumirea l-a asprit, l-a înrăit. Ambiția și mîndria, care l-au ros din tinerețe, au devenit acum maladive. Este brutal, nu-și poate stăpîni impulsivitatea și este gata să ia viața de la început, numai pentru a o redobîndi pe încă frumoasa și harnica Roza. Dar mai ciudat este faptul că acest om își dă seama de avantajele pe care le au membrii gospodăriei colective ; ca harnic și bun gospodar, discută cu competență despre unele măsuri care ar mări rentabilitatea gospodăriei, și totuși refuză multă vreme să devină colectivist. Aceeași oarbă mîndrie îl oprește : „Dacă n-am fost primul care s-a înscris, voi fi ultimul", spune el. Tîrziu, își dă seama de rătăcirea lui. Îl conving dragostea pentru fiul său și înțelegerea pe care i-o arată Szilagyi. Ambiția se frînge, mîndria cedează. Dar este Racz Karoly un învins ? Nu, pentru că trăsăturile lui pozitive se vor valorifica acum cu deplinătate în viața colectivă. Energia care clocotește în el își va găsi albia spre împlinire. Mai puțin inspirat, Vadasz Zoltan, interpretul lui Racz Karoly, nu a găsit întotdeauna mijloacele pentru redarea întregului zbucium al eroului. Apariție fizică interesantă, cu o trăire bine realizată în scenele de joc mut (intrarea în casa lui Szilagyi, actul I ; întîlnirea cu Roza, actul II ; scena cu Szilagyi, actul III), actorul nu a fost convingător în disputa verbală.

Între bunele realizări se numără personajul Szilagyi Imre, în interpretarea lui Solti Miklos. Szilagyi, vrednic președinte al gospodăriei agricole colective, este în același timp un bun și înțelegător soț și părinte. Solti a creat acest personaj subliniind contrastul dintre aparența unui caracter aspru, și un fond sufletesc blajin, dintre dragostea fără margini față de soție și înțelepciunea cu care știe să apere această dragoste. La fel de bună, scurta apariție a lui Palucz Vilma în Erji.

Piroska, mai puțin servită de text, a găsit căldură și farmec în Toth Kovacs Ilona, iar tînărul Karoly, deși monocrom în text, a reușit prin Toth Sandor să ne comunice sentimentele de dragoste pentru harnica colectivistă Piroska.

Actualitatea temei, calitățile artistice în realizarea spectacolului (cu convingerea că unele scăderi se vor remedia, și mai ales cu speranța că autoarea va găsi și pentru final o rezolvare fericită) ne îndreptățesc să socotim reprezentarea piesei *Nuntă mare* ca pe o izbîndă a colectivului orădean.

Alfred Margul Sperber

UN TEATRU ÎN PLINĂ ACTUALITATE...

La sfîrşitul lunii mai, Bucureştiul a trăit un eveniment artistic important, întîlnirea cu o artă teatrală mare, a cărei perfecţiune a fost unanim recunoscută ca atare de către toate categoriile de spectatori. S-ar putea crede că „Berliner Ensemble“ are o sarcină relativ uşoară în turneele pe care le întreprinde, fiind precedat de o faimă internaţională atît de răsunătoare, încît succesul de public îi este asigurat. În definitiv, pînă şi presa capitalistă face o excepţie de la comportamentul ei obişnuit, alimentînd cu dărnicie setea de cunoaştere a cititorilor ei cu informaţii despre succesele repurtate de acest teatru în diferite centre europene din apus, fără a mai vorbi de Moscova şi alte capitale din lagărul socialist. Dar cei ce-şi închipuie că, în materie de teatru, succesul poate fi asigurat dinainte, se înşeală. Nu există un element cu reacţii mai nebănuite şi neaşteptate decît publicul teatral ; „martiriul“ celor mai mari dramaturgi din toate timpurile, căderea unor capodopere nemuritoare şi eşecurile unora dintre cei mai de seamă actori, confruntaţi cu acest judecător necruţător care este publicul teatral, sînt o semnificativă mărturie în acest sens. Spectatorii nu fac credit, ei cer plata peşin. Şi cu cît este mai bun renumele de care se bucură un teatru, cu cît este mai mare celebritatea unui actor sau a unei piese, cu atît spectatorii sînt mai exigenţi. Vai de renume, dacă la confruntarea cu el, realitatea actului artistic se dovedeşte a nu fi la înălţime !

Ei bine, dacă voim să schiţăm bilanţul turneului întreprins la noi de „Berliner Ensemble“, putem afirma că teatrul a corespuns întru totul şi pe deplin aşteptărilor foarte mari ale publicului nostru. Spectacolele sale au fost pentru noi toţi un eveniment care a produs o impresie profundă. Este un teatru nou, care are în el ceva din ceea ce a înţeles Schiller prin formula „teatrul ca instituţie morală“. Şi de ce este aşa, urmează să arătăm aci, în lumina celor două piese reprezentate la noi de „Berliner Ensemble“.

Se cuvine să facem mai întîi o precizare importantă : cu prilejul dezbaterii unor probleme ale teatrului brechtian, s-a încetăţenit obiceiul să se invoce teoriile expuse cu diverse prilejuri de Brecht, cu privire la propria sa creaţie dramatică, făcîndu-se din ele obiectul exclusiv al discuţiei. Aşa se face că aflăm tot felul de amănunte despre teatrul epic şi antiaristotelic, despre efectul de distanţare şi alte asemenea lucruri interesante, dar că, pînă la urmă, de atîţia copaci nu mai vedem pădurea sau, mai bine spus, de atîtea teorii nu se mai vede teatrul. Asta, în ciuda faptului că teoriile teatrale ale lui Brecht nu reprezintă, nici pe departe, esenţialul contribuţiei sale la teatrul modern. Esenţial este doar faptul că, luînd aceste teorii ca punct de plecare, Brecht a ajuns la concretizarea practică a teatrului său, teatru care, în ceea ce priveşte însemnătatea lui reală şi durabilă, nu mai are, în fond, decît prea puţin comun cu acele teorii. Căci, acest teatru este mai mult decît teatru : este o permanentă preocupare, un permanent îndemn la omenie — la o gîndire umană, care este totuna cu o gîndire raţională ; la sentimente umane, care sînt totuna cu sentimente echitabile ; la o viaţă omenească, care este totuna cu o viaţă dusă în sînul comunităţii umane, fără exploatare şi mizerie. Aşadar, morala teatrului brechtian nu promovează, în fond, decît orientarea către lucrurile cele mai elementare, necesare, cele mai simple şi de la sine înţelese ; deci, către acele lucruri care nu sînt cu neputinţă decît în amurgul fantomatic al lumii capitaliste. Privit sub toate formele lui diverse şi multiple — dramă, comedie muzicală, satiră, parodie etc. —, teatrul lui Brecht este în sensul cel mai înalt posibil, un teatru politic, un teatru care urmăreşte să educe oamenii în vederea comunităţii umane şi a luptei pentru realizarea acestei comunităţi.

Acestui ţel suprem i se subordonează toate mijloacele teatrului său. Limbajul este redus la o simplitate monumentală : o concizie aforistică, o logică ascuţită, necruţătoare, şi o accesibilitate generală — iată care sînt trăsăturile lui principale.

Helene Weigel

Se exclude cu stricteţe orice aminteşte, fie şi de departe, înfloriturile, calificativele decorative, frazele frumoase sau patosul retoric. Cercetate îndeaproape, spusele cele mai modeste, mai neînsemnate, au greutatea unor enunţuri categorice. Nu se poate trece peste ele. Se impune meditarea asupra lor. Din fiecare frază a lui Brecht învăţăm să gîndim şi să acţionăm. Frazele lui sînt lozinci politice, formulate în chipul cel mai desăvîrşit cu putinţă.

Mai este ceva : în ciuda faptului că pot fi citite cu multă plăcere şi cu folos, piesele lui Brecht nu sînt piese de lectură, în accepţia tradiţională. Sînt texte destinate unităţii vii a teatrului reprezentat ; sînt material de bază, cu amănunte ce pot fi înlocuite sau omise. Citită doar, o piesă de Brecht sugerează, într-o măsură neasemuit mai mică decît orice altă compoziţie dramatică, imaginea — fie şi vagă — a ceea ce este de fapt teatrul lui Brecht : un teatru care indică drumul comunismului.

***

Se punea însă întrebarea : cum să fie tradus în viaţă acest „teatru al erei ştiinţifice“ — acest teatru nou, acest teatru dialectic al „contradicţiilor şi proceselor dialectice“, acest teatru al unui realism care „nu constă în descrierea aparent reală a lucrurilor, ci în a înfăţişa lucrurile aşa cum sînt efectiv în realitate“ —, cum să fie transpus din sfera teoriei în practică ?

Între 1928—1933, cu alte cuvinte, înainte de dezlănţuirea ciumei hitleriste, a existat o primă încercare de a realiza o atare transpunere : „Teatrul de pe Schiffbauerdamm“. Ce raport există între „Berliner Ensemble“ şi acest înaintaş al său, şi practica lui teatrală ? În această privinţă, se impune să facem următoarea precizare :

„Berliner Ensemble“ este un colectiv artistic, fundat de Ministerul Instrucţiunii din R. D. Germană în condiţiile prielnice şi cu desăvîrşire noi ale construcţiei socialiste. Colectivul stă sub conducerea Helenei Weigel şi îşi propune să contribuie, prin munca sa teatrală, la edificiul unei Germanii noi şi al unui teatru nou. Aşadar, realizările ansamblului sînt rodul unei *strădanii colective*, care ţine seama de o necesitate imperioasă. În privinţa acestei necesităţi, Brecht s-a exprimat odată fără putinţă de echivoc : „Cînd, după terminarea războiului hitlerist, ne-am hotărît din nou să facem teatru, un teatru în spiritul progresului şi al încercărilor de a transforma societatea — lucru ce se impunea de urgenţă — mijloacele artistice de care dispunea teatrul... erau ca şi distruse de spiritul regresului şi al aventurilor... Cu un teatru atît de decăzut, ruinat pe plan spiritual şi tehnic, cum puteam să organizăm noile spectacole destinate noului spectator ? Cum putea el făuri omul nou de care avea atîta nevoie acest continent ?... Răspunsul e cuprins în întrebare. Nu prin sarcini lesnicioase se putea insufla teatrului vlăguit forţă nouă ; pentru aceasta se cereau tocmai sarcinile cele mai grele. Neputincios în sine, mai trebuia, pe deasupra, să se şi străduiască să schimbe lumea din jur. De aci înainte, teatrul nu mai putea spera să-şi modeleze imaginile scenice ale lumii, decît dacă dădea o mînă de ajutor la modelarea lumii..."

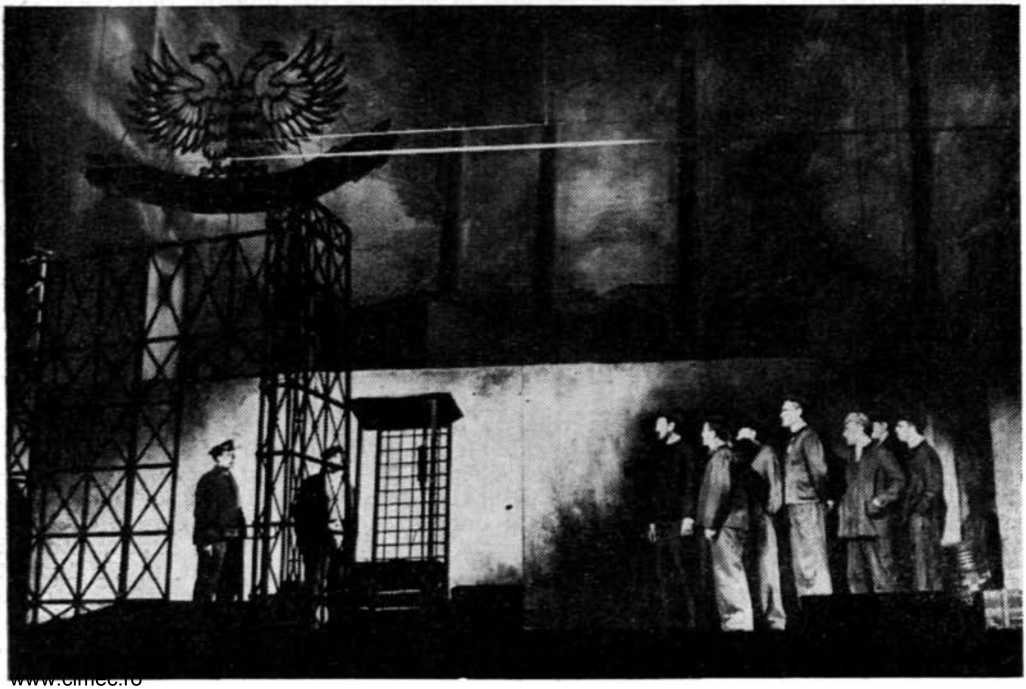
În lumina celor două spectacole, să cercetăm cum rezolvă „Berliner Ensemble" această sarcină în spiritul autorului, în speţă, care este tendinţa celor două piese şi cum este ea comunicată spectatorului, în chip viu şi eficient, pentru a-l ajuta „să stăpînească lumea şi pe sine însuşi".

Să începem, prin a face unele precizări în legătură cu premisele sociale ale ambelor piese.

Trăim în secolul luptei hotărîtoare de eliberare a omenirii, în secolul transformărilor sociale care aduc cu sine acea eliberare. Atît *Mama*, cît şi *Galilei* sînt întruchipări ale noii voinţe a momentului istoric, ale zorilor unei noi ere. Cele două personaje trăiesc lupta dintre slăbiciunea omenească şi spiritul unei ere istorice noi. Totuşi, ele nu sînt abstracţii fără vlagă, ci oameni adevăraţi, oameni vii, din muşchi şi nervi.

Mama, Pelaghia Vlasova, „văduvă de muncitor şi mamă de muncitor", o mamă proletară, trebuie să străbată pînă la capăt „lungul, întortochiatul drum al clasei sale", care din această femeie neştiutoare, sfioasă, neîncrezătoare şi bănuitoare faţă de tot ceea ce autorităţile nu văd cu ochi buni, va face o luptătoare revoluţionară ; şi ea „va proclama pretutindeni, cu glas măsurat, că steagul raţiunii este roşu". Poetul, care şi-a propus aci „să dea seamă despre o mare figură istorică, despre necunoscutul înaintaş în lupta pentru omenie", demonstrează, prin mijlocirea eroinei sale, teza marxistă că doctrina revoluţionară, cuprinzînd masele, devine o forţă materială. Modul în care se desfăşoară această schimbare de conştiinţă, după ce femeia simplă a învăţat să înţeleagă că „nu în bucătărie se hotărăşte soarta cărnii de care se duce lipsă în bucătărie" — iată de unde provine forţa zguduitoare, puterea de con-

Scenă din „Mama" de Bertolt Brecht, după romanul lui Maxim Gorki



vingere a piesei. Scenele în care ni se arată cum îl cîștigă pe nesimțite, pentru cauza revoluției, pe învățătorul Lapkin, cum îi lămurește pe lucrătorii agricoli greviști și îi amintește măcelarului că are datoria să fie solidar cu ei, cum le expediază pe cele trei vizitatoare venite să o condolieze și care încearcă să folosească prilejul ca s-o cîștige pentru religie ; cum, după căderea fiului, crește nemăsurat, „în cel mai aprig tumult al neîncetatei, uriașei bătălii de clasă. Încă mamă, acum și mai mult mamă, mama multor căzuți, mamă de luptători, mamă celor nenăscuți...", rămînînd totodată aceeași femeie proletară simplă, curată și vitează, care aparține clasei sale, fiind indiscutabil legată de ea — toate aceste scene fac din *Mama* nu numai o capodoperă a literaturii dramatice, dar și o chemare fără precedent, un imbold și o pildă de instruire politică cu mijloacele artei. În acest sens, poate că momentele cele mai puternice sînt munca de agitație dusă de Mama în fața centrului „patriotic" de colectat aramă și povețele pe care le dă slujnicei, îndrumînd-o spre clasa ei. În finalul piesei, cînd corul muncitorilor revoluționari rostește cuvintele :

„Mai poate oare fi ținut în frîu, cel ce-a ajuns să-și înțeleagă soarta ?
Căci astăzi învinșii sînt mîine-nvingătorii
Iar Niciodată va fi : chiar azi !"

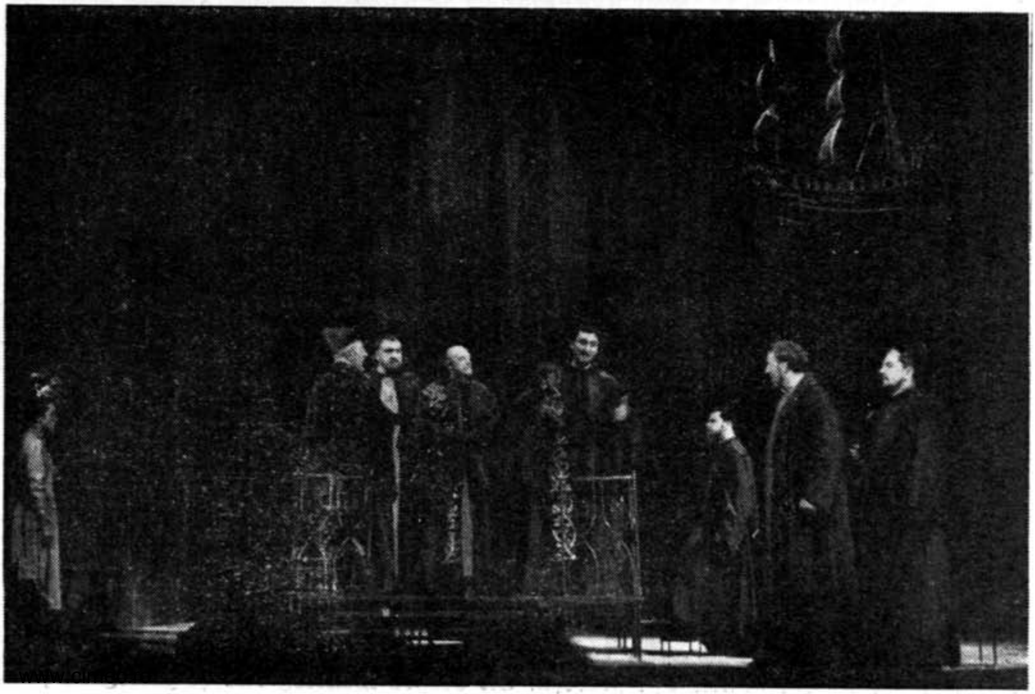
părăsim sala, ducînd cu noi, în viață, o convingere care este a noastră a tuturor.

Viața lui Galilei este, aparent, o piesă de cu totul altă factură, dar în ultimă analiză stă în slujba aceleiași idei, a procesului de transformare a conștiinței oamenilor.

Brecht a scris această piesă în anii 1938—1939, pe cînd se afla în exil, în Danemarca, și-i parvenise știrea că fizicienii germani izbutiseră să realizeze scindarea atomului. Mai tîrziu, lucrul la această piesă a fost stimulat de explozia bombei de la Hiroșima și, după încetarea războiului, de eforturile omenirii iubitoare de pace pentru interzicerea armelor atomice.

Conținutul și problematica piesei sînt destul de cunoscute. Aici nu voim să tratăm decît despre ceea ce am putea numi însemnătatea ei pentru vremile noastre.

Scenă din „Viața lui Galilei" de Bertolt Brecht



Viața lui Galilei este un apel, adresat cu toată seriozitatea, conștiinței savanților din zilele noastre. Din exemplul lui Galilei, ei vor trebui să înțeleagă că nu le e îngăduit să fie nepăsători față de întrebuințarea ce se dă realizărilor lor științifice. Orice activitate desfășurată pe un tărîm spiritual de însemnătate socială implică o răspundere, căreia nu poți și nu ai dreptul să i te sustragi. În această privință, se spune în piesă: „Acela care nu cunoaște adevărul este numai un negniob. Dar cine îl cunoaște și susține că nu este adevăr, ci minciună, acela săvîrșește o crimă!" Și în alt loc: „Dacă oamenii de știință se vor lăsa intimidați de stăpînitorii lipsiți de scrupule, mulțumindu-se să îngrămădească cunoștințe de dragul cunoștințelor, întreaga știință e în pericol de a fi schilodită, iar noile voastre mașini se pot transforma în noi suferințe pentru oameni. Chiar dacă ați descoperi cu timpul tot ceea ce se poate descoperi în univers, fiecare progres al vostru nu va însemna un pas înainte, ci un pas care vă va îndepărta tot mai mult de omenire. Prăpastia ce vă desparte de oameni poate deveni într-o zi atît de mare, încît strigătul vostru de bucurie, stîrnit de vreo descoperire epocală, ar putea să nu trezească alt ecou decît un strigăt universal de groază".

Iar pentru acela căruia tendința piesei nu-i apare clară din această autoacuzare a lui Galilei, Brecht consemnează explicit în adnotările lui la text: „Crima lui Galilei poate fi socotită „păcatul originar" al științelor moderne ale naturii (...) Atît din punct de vedere tehnic, cît și ca fenomen social, bomba atomică reprezintă clasicul produs final al izbînzii lui Galilei pe tărîmul științei și al defecțiunii lui pe plan social". În felul acesta, Galilei, care a fost neîndoios un promotor al adevărului și al unor noi cunoștințe, dar nu a avut forța morală necesară ca să lupte pînă la capăt pentru roadele cunoașterii sale și pentru propria sa convingere, devine în piesă simbolul acelei categorii de oameni de știință din zilele noastre, care, în occident, fie din slăbiciune, fie mînată de interese materiale, s-a pus în slujba imperialiștilor.

Întruchiparea scenică a lui *Galilei* este gîndită în așa fel, încît să sporească efectul zguduitor al piesei și forța zdrobitoare a adevărurilor pe care le proclamă.

Reprezentarea piesei *Mama*, dramatizare liberă după romanul lui M. Gorki, a prilejuit publicului nostru evenimentul primei luări de contact cu „Berliner Ensemble". Un spectacol ca acesta este o manifestare foarte complexă și nu e de loc ușor să analizezi fiecare element în parte, cînd te afli în prezența unei realizări teatrale, desfășurată și structurată organic. Am asistat, înainte de toate, la o regie modernă, pusă la punct cu minuțiozitate, care a utilizat toate rafinamentele, procedeele, resursele tehnicii scenice din zilele noastre; efectele de lumină și proiecțiile, lozincile prezentate în stilul placardelor, culisele teatrale deschise, la vedere, decorul și costumele, corurile vorbite, cu acompaniament muzical, intermezzo-uri muzicale între acte, și songurile lui Hans Eisler — totul a fost de o precizie, de o simplitate voită, de o originalitate și o finalitate clară, de-a dreptul impresionante. Apoi, un ansamblu actoricesc care joacă la unison, admirabil sudat, realizări actoricești perfecte, o dicțiune, o gestică și o plastică, o mișcare în spațiul scenic uimitoare. În centru, legată organic și armonios de jocul celorlalți și totuși situîndu-se pe un plan superior: Pelaghia Vlasova-Helene Weigel, expresia ideală a inimii curate, a adevărului superior, a voinței de luptă și a abnegației, modulînd, în tonurile reținute ale suferinței pricinuite de moartea fiului căzut în lupta pentru libertate, un întreg univers de cuvinte îndurerate. Felul cum această mare actriță realizează și înfățișează evoluția muncitoarei modeste și neștiutoare într-o luptătoare și propagandistă conștientă a Revoluției se înscrie printre momentele de culme ale zugrăvirii artistice a chipului omenesc în zilele noastre. Jocul Helenei Weigel în scenele cu Feodor Lapkin, la ultima întrevedere cu fiul ei și la centrul de predare a obiectelor de metal este de o pregnanță și o veracitate de-a dreptul zguduitoare.

Cu egală îndreptățire s-ar cuveni să elogiem pe Hilmar Thate pentru Pavel al său, pe Norbert Christian în Feodor, pe Günter Naumann — mecanicul Semion Lapkin, pe Martin Flörchinger, interpretul Măcelarului, și pe Charlotte Brummerhoff, interpreta Proprietăresei. Ceea ce nu trebuie înțeles ca o preferențiere calitativă a lor în raport cu ceilalți membri ai ansamblului.

Se cuvine să menționăm și unele din procedeele stilistice folosite de Brecht, care, la o examinare superficială, au putut să creeze impresia de „modernisme". Este vorba, în realitate, de cel mai vechi arsenal de recuzită al scenei. Frazele-placarde se întîlnesc și la scena shakespeareană. Corurile vorbite făceau parte integrantă din teatrul antichității grecești. Cît despre monologurile și prologurile, în cadrul cărora unul din personaje expune conținutul sau indică sensul acțiunii, le putem găsi în teatrul evului mediu, ca și la Hans Sachs sau la Shakespeare. În cadrul teatrului politic al lui Brecht, acestor procedee stilistice li se atribuie o funcție precisă, esențială, cu caracter propagandistic ; ele constituie, ca să spunem așa, mijloace pedagogice, care ajută la concretizarea intenției educative a poetului. Dincolo de toate aceste amănunte, rămîne și dăinuiește impresia zguduitoare, de neșters, produsă de piesă, care zugrăvește atît de pregnant lupta revoluționară a muncitorimii ruse pentru o existență mai omenească, încît devine pentru noi imbold și pildă.

***

Spectatorul care, după ce a văzut *Mama*, vine nepregătit la *Viața lui Galilei*, se pomenește transportat dintr-o dată într-un climat teatral cu totul diferit. Această piesă îmbrățișează și înfățișează sub toate aspectele, cu toate deducțiile și posibilitățile dialectice care decurg din ea, tragedia precursorului spiritual, a luptătorului înaintaș al unei epoci noi, care lovindu-se de rezistența forțelor trecutului ajunge să-și trădeze crezul și menirea. Ne aflăm în prezența unei piese ce se adresează categoric intelectului și în cadrul căreia enunțările definitive, haina aforistică a gîndirii și duelul replicilor ating dimensiuni tulburătoare. Trebuie să fii tot timpul cu atenția încordată, ca nu cumva să-ți scape vreo întorsătură importantă a dialogului, vreo formulare decisivă ; trebuie să-ți concentrezi tot timpul gîndirea, ca să poți urmări zborul gîndirii lui Galilei, a acestui cetățean al unei epoci căreia încă nu i-a venit timpul. Dar pe lîngă această activizare a gîndirii, spectatorului îi mai rămîne un prisos de impresii covîrșitoare, produse de această piesă excepțională. Valorile de ordin regizoral, reprezentate prin scena înveșmîntării papei sau scena carnavalului, ca și emoția zguduitoare pe care spectacolul decăderii continue a unui mare spirit o deșteaptă inevitabil, chiar și la acei care condamnă trădarea lui Galilei, se datorează numai și numai artei scriitorului. Ciudat este că acest trădător, Galilei, rămîne, pînă la sfîrșit, personajul care rostește ideea ce sintetizează conținutul progresist al piesei. Și paralel, cinismul cu care continuă să se complacă în mocirla trădării ! Spectatorul simte efectiv că, așa cum procedează și în *Mutter Courage*, scriitorul vrea să-l facă antipatic pe eroul său, pentru a stîrni indignarea publicului : cum de e cu putință ca o minte atît de genială să decadă în halul acesta ? Marea hotărîre și cotitură spre bine, care lui Galilei nu-i este dată, trebuie să se producă nu pe scenă, ci în conștiința spectatorului. Știm că discipolul Andrei Sarti va salva pentru posteritate manuscrisul acelor *Discorsi*, care reprezintă „eul" mai bun al lui Galilei și-i va reabilita astfel amintirea. Tot Sarti ne este chezaș că trădarea rușinoasă a lui Galilei nu este în stare să-i anihileze meritele reale. Scînteia aprinsă de el va fi preluată de alți oameni, într-o altă epocă, și în mîna lor va deveni flacără.

Ca și Helene Weigel în *Mama*, Ernst Busch realizează în Galileo Galilei, creația covîrșitoare a serii. Cine nu l-a văzut reconstituind, pe parcursul a cîtorva ore, destinul unei întregi vieți, dezvăluind spectatorilor procesul decăderii și descompunerii continue a unei ființe umane — acela nu are cum să cunoască posibilitățile și perspectivele nebănuite ale teatrului. Fără a mai menționa deosebitul talent de vorbitor al lui Busch.

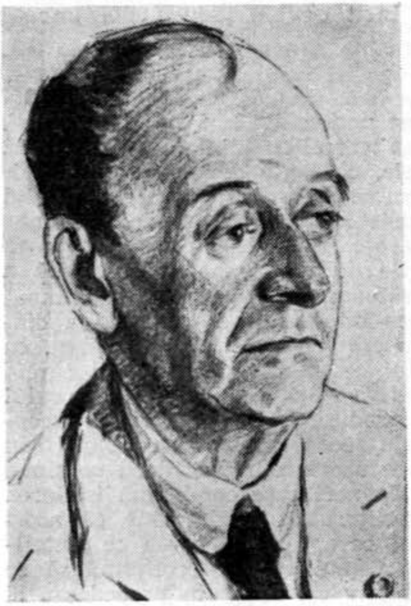
Este și aci valabilă afirmația făcută cu privire la ansamblul interpretării în spectacolul cu *Mama*. Dacă totuși, relevăm unele realizări, o facem numai pentru că ni s-au întipărit cu deosebire în memorie. Citām, de pildă, creația Reginei Lutz în Virginia (mai ales în scena rugăciunii), a lui Wolf v. Beneckendorff în Bătrînul cardinal, a lui Ernst-Otto Guhrmann — cardinalul Barberini, mai tîrziu papa Urban al VIII-lea (de neuitat în admirabila satiră pe care o constituie scena înveșmîntării), creația lui Norbert Christian în rolul Cardinalului inchizitor, a lui Ekkehard Schall în Andrea (copilul Andrea interpretat de Jochen Scheidler ne-a plăcut, de asemenea, foarte mult) și — în chip deosebit — creația lui Michael Mellinger în Cîntărețul de balade, la fel de extraordinar ca și întreaga scenă a carnavalului, în care apare.

Întregul colectiv a fost la înălțimea acestui protagonist de nivel excepțional.

Spectacolele date de „Berliner Ensemble" ne-au demonstrat în chip exemplar o modalitate artistică-scenică de nivelul cel mai înalt. Succesul înregistrat de acest colectiv este o victorie decisivă a politicii culturale creatoare, promovată de partid și de stat în R.D.G., cu sprijinul tuturor elementelor creatoare valoroase din sînul poporului german.

Florin Tornea

MOŞTENIREA „MEŞTERULUI“



Acum o sută de ani, la 5 iunie, se năştea în mahalaua Manea Brutaru, din Bucureştii vremii, Constantin Nottara. Era fiul consilierului de curte Ion Nottara, o ramură tîrzie şi modestă ce înmugurea pe trunchiul unui vechi arbore genealogic. Dar strălucirea numelui Nottara începe să se răspîndească, să lumineze paginile istoriei noastre culturale şi să contribuie la întărirea prestigiului ei, abia din momentul în care tînărul Constantin Nottara descoperă în hulita şi dispreţuita îndeletnicire populară de actor, un ideal mult mai înălţător şi mai plin de satisfacţie decît îngîmfatele veleităţi boiereşti ale familiei sale.

Se întîmpla cu el ceea ce, în clocotul anilor premergători revoluţiei de la 1848, se întîmplase cu Matei Millo, celălalt „fecior de neam“, care se rupsese de „cinul său boieresc“ pentru a ctitori şi a se strădui să ridice spre educarea civică şi artistică a omului de rînd, a „publicului cu mărunţeaua“, edificiul teatrului nostru. Evident, împrejurările istorice erau altele în anii în care, intern la pensionul „Libertatea“, fiul consilierului de curte Ion Nottara cădea în extaz în faţa jocului înspumat al lui Andronescu, actor ieşit din şcoala învolburat-romantică a bătrînului Aristia şi care, după ce-l copleşise cu tirade din *Saul* de Alfieri, îi dăduse primele îndrumări actoriceşti, ca să se producă... în „roluri de fete“ la festivităţile şcolare din pension. O primă perioadă eroică a istoriei noastre teatrale mergea spre încheiere. Matei Millo, cu jocul lui suculent popular şi realist ; Mihail Pascaly, care curăţise de stîngăcii şi exagerări maniera avîntată a romanticilor Aristia şi Costache Caragiale, făcuse şcoală. Arta lui Millo şi arta lui Pascaly, în anii primelor ispite resimţite de Nottara pentru scenă, intrase ca însuşiri caracteristice, aproape cristalizate, în teatrul nostru. Comedioarelor şi cînticelelor lui Alecsandri — dar şi ale lui Millo însuşi — venise să li se alăture pentru teatrul lui Pascaly drama eroică, a lui Bolintineanu, apoi a lui V. A. Ureche şi a lui Haşdeu. O literatură dramatică originală, din ce în ce mai robustă, mai stăpînă pe sine, începea să-şi revendice cu îndreptăţire întîietatea în repertoriul vremii ; în acel repertoriu ce se alcătuia — dacă nu la întîmplare, în orice caz cu dorinţa de a mulţumi gustul capricios al unui public încă neîncrezător în darurile artistice ale actorilor noştri — din traduceri sau adaptări grăbite şi hibride după piesele de succes şi de bulevard ale Parisului. Farsa bufă, dramoleta şi vodevilul, ori dramele de „spadă şi capă“, feeria pretins de mare montare, cu efecte şi surprize luminiscente de foc bengal, se succedau pe cele două scene mari ale oraşului, aşezate una peste drum de cealaltă, pe Podul Mogoşoaiei, Calea Victoriei de astăzi : scena oficială a Teatrului cel Mare şi scena marelui bogătaş şi iubitor de teatru, Frederic Bossel. O critică teatrală serioasă, exigentă, competentă, urmărea mişcarea teatrului : la numele lui Nicolae Filimon, C. A. Rosetti, Cezar Boliac, aveau curînd să se alăture numele unui tînăr şi studios fost sufler în teatrul lui Pascaly... Mihail Eminescu, şi numele cu rezonanţă mai veche în viaţa teatrului, al lui I. L. Caragiale. Şcoala romînească de artă dramatică, la care au predat cu dăruire, dar cu intermitenţă şi oarecum diletant, C. Aristia, Costache Caragiale, Matei Millo — şcoală pentru întemeierea serioasă a căreia pledase cu stăruinţă Vasile Alecsandri şi se străduise, după Eliade Rădulescu, C. A. Rosetti —, avea în sfîrşit, acum, o programă analitică închegată şi un profesor, pe Ştefan Vellescu, actor de frumoase şi preţuite resurse, dar care-şi descoperise deasupra acestora, cu osebire, remarcabile resurse și înzestrări pedagogice. Era o școală modestă această școală — cu o singură clasă, clasa Vellescu — deși ea se intitula pompos Conservator și își demonstra, an de an, roadele în „producții spectaculoase" care se țineau în sala așa-zisului Ateneu, găzduit într-o clădire rămasă fără urme, anexată fostului Tribunal — și el căzut pradă timpului și tîrnăcoapelor — ce se înălța, cu vederea în grădina Cișmigiului, cam pe locul unde se afla vechea clădire a Operei Romîne, peste care, de asemenea, barbare și nimicitoare, au căzut acum 15 ani, la 24 august, bombele furiei naziste...

Profesorul Ștefan Vellescu — secondat la conducerea Conservatorului de bătrînul muzician Eduard Wachmann —, înainte de a păși pe scenă și înainte de a face, mai ales, școală, cunoscuse îndrumarea și exemplul artistic al unui strălucit reprezentant al Comediei Franceze, Regnier. Erau o îndrumare și un exemplu ce se reclamau cu osebire de la clasicitate, dar care, în acei ani, mai păstrau din ceea ce însemna arta clasică teatrală doar aura formelor ei : distincția în gestul și ținuta scenică, știința modulărilor elegante ale cuvîntului și frazei. Arta clasică a Comediei Franceze se pietrificase așadar în academism glacial. Iar Ștefan Vellescu avea să încerce transplantarea acestui academism în jocul lui și în clasa lui de artă dramatică. Elevul său, Nottara, urma să umanizeze ceea ce era rece și distant în învățătura profesorului. Pînă la contribuția lui Nottara însă, exigența distincției pe care o aducea Vellescu în viața teatrului era nu numai o noutate, ci și un mare și necesar factor de modelare profesională a actorilor, un factor nu mai puțin important de îmbogățire a orizonturilor artistice înseși ale teatrului nostru. Căci, ceea ce împrumutase Aristia de la marele și focosul Talma, actorul revoluției franceze ; ceea ce primise Pascaly de la versatilul Bouffé, actor al teatrelor pariziene de după revoluție, ceea ce alăturase însuși Millo geniului său artistic, din arta comicilor acelorași teatre pariziene, erau desigur lucruri prețioase pentru începuturile teatrului nostru, în orientarea lui artistică, dar așezau dincoace de această orientare, pentru măiestria actoricească a elevilor lor, nesiguranța empirismului, arbitrariul spontaneității, cu tot ce ele poartă negativ cu sine : facilitate, lipsă de control stilistic sau, de nu, lipsă de originalitate, pornire spre imitație servilă a maestrului, epigonism. În adevăr, istoricul își poate îngădui să se întrebe, unde și ce ar fi ajuns arta generației lui Nottara — arta unui Grigore Manolescu sau a Aristizzei Romanescu —, marea artă a lui Nottara însuși, dacă ea s-ar fi lăsat desfășurată, așa cum începuse (chiar în umbra covîrșitoare a magiștrilor Millo și Pascaly) pe scenele improvizate și fără pretenții ale „teatrului" din Udricani, ale „Grădinii cu cai" (proprietate a mezelarului Pațac) sau ale grădinii Waremberg de pe Izvor, sau ale grădinii Stavri, sau chiar pe scenele din centru, de la Bossel și de la Teatrul cel Mare ? Ce ar fi ajuns arta lor, cu spectacole care porneau de la *Fata lui Chir Troancă* și *O toaletă neisprăvită* pentru a ajunge la *Bomba cu apă fiartă* și, să zicem, *Doi sergenți* sau *Curierul de Lyon ?* Școala lui Vellescu, în care, în preajma războiului pentru independență și în pragul întemeierii Societății Dramatice și a Teatrului Național, intrase și Nottara și Grigore Manolescu, avea, cu exigența ei formală a distincției, nu doar să disciplineze vocația artistică a viitorului fruntaș al artei noastre teatrale, dar avea să stea nestrămutat, pentru întreaga, lunga și bogat pilduitoarea lui carieră de aproape 60 de ani, la baza artei sale, ca o condiție a artei sale. Cele învățate în clasa lui Vellescu au rămas neșterse. E drept, nu ca principiu estetic, ci preschimbate într-un primordial principiu etic pe care s-au așezat arta și învățătura sa artistică.

Mai sînt încă în viață elevi și spectatori de-ai „meșterului" Nottara. Elevii lui sînt mai toți artiști ai poporului și maeștri emeriți ai artei ; spectatorii, bătrîni iubitori de teatru. Ei își pot întoarce privirile înapoi, în timp, să-l vadă pe om și pe actor : fruntea lui înalt-boltită și ochii lui cald-învăluitori ; gestul lui elevat și vocea lui stîrnind deopotrivă unduitoare ecouri, prelungi și adînci, ca și ascuțite tonuri zvîcnite ; trupul lui mărunțel izbutind să crească pe scenă pînă la dimensiuni statuare, știind să poarte cu naturalețe dar și cu rafinament propriu, și toga, și hlamida, și costumul de epocă, și fracul ; fața lui calm așezată, dar știind să fie de o extremă mobilitate. Ei îl pot vedea covîrșit de ani, de muncă și boală, în ultimul său rol — Eduard al IV-lea din tragedia lui Shakespeare *Richard al III-lea* — și în *Doctorul în dilemă* de Bernard Shaw. Ei și-l pot aminti stăruind *să existe* pe scenă, în pofida bolii, măcar în roluri episodice. Și-l pot aminti, privind mereu îndărăt în negura anilor scurși, în Ștefan Vodă și în Luca Arbore, în Ion Vodă Armanul, în Horațiu și Oedip, în Don Salust și Franz Moor, în Hamlet și Othello, în Octavian August și Despot Vodă... Vor putea vorbi despre nebănuita artă a cuvîntului și gestului său scenic ; vor fi, poate, unii care să judece înalta lui măiestrie artistică drept un ecou întîrziat al unei arte depășite, dar care a făcut faima unei întregi generații de sfîrșit de secol : la noi — Grigore Manolescu, Ion Petrescu, Aristizza Romanescu, Anestin ; peste hotare — Mounet Sully, Sarah Bernhardt, Novelli, Sonnenthal, Duse, Irving... Unii vor vedea în arta lui Nottara și vor sublinia o anumită emfază romantică ; alții, dimpotrivă, vor scoate în relief lenta dar certa lui atașare de realism și vor afla în sprijinul părerilor lor, cuvintele înseși ale actorului : „Am căutat, în arta mea, să intru cît mai adînc în tainele ei, spionînd — nu în sensul cel rău — societatea în care mă găseam, scrutînd sufletele celor de care mă apropiam, trăgînd astfel o anumită paralelă între concretizarea valorilor desprinse din contactul cu lumea, cu acelea ce mi le oferea răsfoirea cărților, pînă ce găseam soluția cea adevărată și atunci îmbinarea ambelor linii îmi dădea realitatea și adevărul concepției mele creatoare în artă“. Alții vor încerca să observe în arta lui Nottara realizîndu-se o înmănunchiere fericită între veridicul realist și patosul romantic ; alții vor fi mulțumiți să se oprească la știința formelor și logicii artistice în care excela Nottara și să vadă această știință aplicată, de la caz la caz, textelor dramatice — realiste ori romantice — pe care artistul le interpreta...

Problema va rămîne, pînă la urmă. de domeniul cercetărilor și al concluziilor biografilor. Aceștia vor răsfoi zecile de mii de pagini ale diferitelor publicații apărute de-a lungul a 60 de ani ; vor descifra dosarele aflate în Arhivele Statului și scrierile multe, despre sine însuși și despre artiștii contemporani lui ; vor căuta documentare în zecile și zecile de orașe pe care Nottara le-a vizitat și încîntat cu jocul lui, în nenumăratele sale turnee ; vor căuta să afle factori comuni artistici care să poată explica uluitoarea forță de muncă și dăruire a acestui actor, care *a trăit* pe scenă peste 700 de roluri, și uluitoarea lui disponibilitate de a se simți în elementul lui, deopotrivă în comedia lui Caragiale, ca și în tragedia antică, în drama elizabethană, ca și în drama modernă, în melodrama lui D'Ennery, ca și în drama istorică a lui Alecsandri sau Delavrancea. Desigur, ei vor găsi acești factori comuni și vor reuși să definească arta lui Nottara și locul de seamă pe care ea îl ocupă în tradiția și dezvoltarea școlii noastre teatrale realiste. Moștenirea pe care Nottara ne-a lăsat-o, o vom descoperi însă, mai cu seamă, în flacăra etică a muncii sale creatoare, în acele elemente etice care l-au ajutat să se releve începînd chiar cu examenul său de absolvire a conservatorului (cînd, interpretînd pe Cristofor Columb, „a umplut de admirațiune“ pe cronicarul ziarului „Presa“, care comentează realizarea) ; chiar din primul mare rol — Don Salust — interpretat la Teatrul Național și cu care a cucerit deopotrivă și pe directorul teatrului, Ion Ghica, și critica foarte prețioasă și pretențioasă a vremii, a lui Ionescu-Gion și a lui Racoviță-Sfinx, pînă, după 60 de stagiuni cu afișele mereu pline de numele său, în ziua ultimei lui apariții în Eduard al IV-lea, pe care, sub povara doborîtoare a bolii, l-a cedat bunului său elev Nicolae Bălțățeanu... Aceste date etice erau : pasionata și totala dăruire artei pe care o practica ; încrederea neștirbită în forța ei de înălțare morală și de educare a publicului ; înțelegerea, așadar, a artei și a practicii artistice, numai în funcție de țelurile și rezultatele lor sociale. De aci, obligația actorului de a-și respecta arta, de a nu o înjosi, de a nu o lăsa pradă degradării din interese meschine, veleitare, negutătorești ; de aci, obligativitatea onestității actorului față de propria lui persoană și profesiune, obligativitatea muncii disciplinate, răbdătoare, serioase, mereu pătrunse de țelul nobil pe care arta sa îl urmărește. De aci, cinstea și omenia, ca și emulația reciprocă în relațiile cu colegii întru profesiune ; demnitatea și curățenia morală în viața cetățenească. Toate aceste date etice se concentrau la Nottara în termenul *distincție,* auzit pentru prima oară și folosit pe plan estetic la Ștefan Vellescu.

La o sută de ani de la nașterea sa, amintirea și prețuirea din nou a uriașului aport al lui Nottara la dezvoltarea teatrului nostru ar rămîne un omagiu de circumstanță, dacă el nu s-ar asocia cu constatarea bucuroasă că moștenirea sa, în primul rînd etică, nu ține de domeniul amintirii, ci a fost preluată — în condiții pe care „meșterul“ nu s-ar fi încumetat măcar să le viseze — și este fructificată de tînăra generație de artiști de azi, care nu l-a cunoscut, dar pentru care numele de artist — și încă de artist al teatrului — n-are sens dacă nu e legat de numele de cetățean.

replica noastră

Andrei Băleanu

ION ŞI CÎNTĂREAŢA CHEALĂ

Printr-o „ciudată“ întîmplare, care face parte, de altfel, dintr-un întreg lanţ de „ciudăţenii“, numitul Ion Luca Caragiale, autor dramatic de talie universală, care şi-a scris piesele acum mai bine de 70 de ani, a început să fie cunoscut mai îndeaproape, în străinătate, abia în ultimul deceniu. Nu este locul să ne oprim aici asupra motivelor pentru care limba sa „intraductibilă“ a început tocmai acum să fie înţeleasă în Franţa şi în Germania, în America de Sud, ba chiar şi în China. E suficient să spunem că acest strălucit reprezentant al unei literaturi socotite în trecut „fără circulaţie europeană“, şi-a dobîndit în scurtă vreme un asemenea prestigiu, încît pînă şi d-l Eugène Ionesco, copilul teribil al „teatrului de avangardă“, omul pe care-l plictiseşte Corneille şi-l agasează Ibsen (cum singur a spus-o în „Nouvelle nouvelle revue française“, a găsit că ar fi cuminte din partea d-sale să se aşeze sub larga pulpană a lui Caragiale.

Aşadar, iată-l pe Eugène Ionesco conferenţiind pios la „Vocea Americii“ despre teatrul lui Caragiale, exprimîndu-şi regretul că autorul *Scrisorii pierdute* a şcris „într-o limbă, din nefericire, fără circulaţie mondială“ (n-a avut inspiraţia lui Ionesco, să se lanseze scriind în franţuzeşte !), şi profitînd de această „nefericire“ pentru a căuta să prezinte publicului occidental o imagine falsificată a operei caragialeşti. Ca la un semn, „Europa liberă“ prinde ideea din zbor şi lansează teoria fantezistă a unei filiaţii Caragiale—Ionesco. În fine, recenta premieră a *Scrisorii pierdute* la Köln, în R. F. Germană, a oferit prilejul unei adevărate campanii consacrate nu atît lui Caragiale, cît lui Ionesco. Mai multe ziare vest-germane şi-au intitulat cronicile : *Strămoşul lui Ionesco* („Westdeutscher Rundschau“, „Stuttgarter Zeitung“, „Darmstädter Echo“). „Caragiale l-a inspirat pe Ionesco, scria „Frankfurter Neue Presse“, iar „Generalanzeiger“ din Bonn, într-un articol cu titlul : *De aici vine deci Ionesco*, mergea încă şi mai departe, afirmînd : „Pentru ceea ce-i trebuia străbunului lui Ionesco trei ore, reuşeşte acesta în cel mult o oră“.

Că domnul Eugène Ionesco se pretinde un mic Caragiale, asta este, mai mult sau mai puţin, treaba d-sale personală, dacă găseşte naivi să-l ia în serios ; dar că d-sa şi unii amici ai d-sale încearcă să-l transforme pe Caragiale într-un mic Ionesco, asta întrece marginile grotescului, şi ne obligă la unele precizări.

OAMENI ŞI NEOAMENI

Autor al unor piese care batjocoresc speţa umană „în genere“ şi tind să inspire spectatorilor scîrba de a fi om, domnul Eugène Ionesco, în amintita conferinţă radiodifuzată, nu s-a sfiit să pună pe seama lui Caragiale propriile sale idei şi principii artistice : „...Teatrul lui Caragiale e o critică a omului şi a oricărei societăţi“... „El pare a gîndi că asta este societatea în genere, aşa este omul, aşa este substanţa omenească“.

Ce poate să însemne însă acest „om“ în genere, atunci cînd este vorba despre teatrul lui Caragiale ?

În prologul piesei *Caragiale în vremea lui*, Camil Petrescu desluşea ironic sensul cuvîntului „om“ în vorbirea curentă a epocii respective. „L-am făcut om...“ ; sau „...Dumnezeu să-i dea sănătate lui X, că el m-a făcut om“ ; ori „...Fiul meu, după ce termini facultatea, ține-te de conu Alecu, fiindcă numai el te poate face om..." „Om în acest înțeles — comenta Camil Petrescu — se vădește a fi acela pentru care muncesc alții, silnic, cu capul în piept de la naștere pînă la moarte: aceștia numindu-se, prin deducție, simplu, logic, neoameni. Neomul «mănîncă o pîine de pe urma lui», a omului, și este deci îndatoratul lui. Proprietarul de moșie este «omul» pentru care sate întregi de neoameni, înlănțuiți ogorului, mai mult flămînzi, în zdrențe, locuind în bordeie, își prefac, neștiuți și la fel cu vitele, vlaga trupului în saci cu aur pentru lăzile de fier ale stăpînului..."

În *acest* sens, și numai în acest sens, Caragiale și-a bătut joc, într-adevăr, de „oamenii" vremii sale. A rîs de „omul" Titircă-Inimă Rea și de felul cum acesta „l-a făcut om" și pe tejghetarul său Chiriac. Și-a exprimat dezgustul pentru „substanța omenească" atît de comună lui Cațavencu, Dandanache sau Rică Venturiano. De „neoameni" însă, nu și-a bătut joc niciodată. Pentru țăranul exploatat, bătut, jefuit, pentru „opincarul, mămăligarul, țopîrlanul" din *Arendașul romîn,* pentru chinuitul Ion din *Năpasta,* pentru bietul zețar „amărît rău de sărăcie și osteneală", care-și mînca plămînii pregătind pentru tipar gazetele mincinoase burgheze *(Norocul culegătorului),* pentru țăranii nevoiași care „peste iarnă, cînd nu au de lucru și nu pot produce în genere nimica, avînd nevoie de bani, fac împrumuturi, cu camătă, mai mult sau mai puțin infamă..." și care adesea „după o muncă de peste opt luni, se văd rămași datori pe anul următor. Și iar vine o iarnă aspră peste tristele și umilele lor vetre, și iar rugăminți cu căciula-n mînă pentru un nou împrumut..." *(1907, din primăvară pînă-n toamnă)* — pentru toți acești „neoameni", Caragiale are pretutindeni numai cuvinte pline de căldură și înțelegere. S-a remarcat încă de mult că, în întreaga operă a lui Caragiale, nu există măcar un singur personaj ridicol, dintre țărani sau muncitori. „Nu ne batem joc de Romînia și de romînism, vorbe care se pronunță și se scriu cu un singur r, ci de rrromînism și de Rromînia cu trei rrr; nu de popor, vai de capul lui! Rîd destul atîția de el! ci de poppor, ba cîteodată și de bobbor, cînd e rromînul supărat și răgușit de supărare", scria Caragiale în numele revistei „Moftul romîn"[1].

Eroii satirizați de Caragiale nu sînt — vorba lui Trahanache — „vagabonți de pe uliță", ci „stîlpii puterii", „apropitari", negustori, polițai, prefecți, demagogi politici, într-un cuvînt, întreg acel „high-life" care alcătuia pătura suprapusă a regimului burghezo-moșieresc și slugile ei devotate.

Reprezintă, oare, aceștia „omul", în genere? Criticîndu-i, a devenit oare Caragiale un critic al umanității, cum susține Ionesco? Trahanache, Titircă și compania însemnau „umanitatea"? Nu, pentru Caragiale umanitatea erau „neoamenii" de pe atunci, cele „aproape cinci milioane de creaturi umane, sufletele ofensate de prea îndelungată obijduire", mințile „care au început și ele să se lumineze" și care „ard de gîndul răsturnării uzurpatorilor"...; umanitatea era „acolo, în adînc", unde gemeau „uriașe nevoi materiale și morale ale unui popor întreg — singura temelie, singura realitate, singura rațiune de a fi a Statului Național romîn..."; acolo, în adînc, unde „o lume care știe mai bine ce înseamnă a muri ca vitele, decît ce va să zică a trăi ca oamenii, scrîșnește: «Noi vrem acum nu doar pămînt! Vrem și pămînt și omenie!...»" *(1907, din primăvară pînă-n toamnă).*

Cînd acești „neoameni" au căpătat pîmînt și omenie, cînd ei au devenit oameni cu adevărat, s-a văzut și mai clar că opera lui Caragiale nu este o critică a umanității, ci o apărare a ei împotriva neomeniei.

VIITORUL N-ARE HOTAR

Întreaga „esență" a teatrului lui Ionesco este cuprinsă în finalul *Scaunelor:* în fața unei săli goale, un orator mut scoate sunete fără sens, reprezentînd mesajul către umanitate al eroului principal, iar acesta, satisfăcut, se aruncă pe fereastră.

---

[1] Citat după S. Iosifescu, *Caragiale,* E.S.P.L.A. 1952, ed. a II-a, p. 281.

Totul e zădărnicie și neant, n-are rost să trăiești, să gîndești și să speri — iată la ce se reduce grozava „filozofie“ a lui Eugène Ionesco.[2]

A atribui operei lui Caragiale o astfel de semnificație e pur și simplu absurd, dar, după cum se știe, absurdul este pe placul domnului Ionesco. „Într-adevăr — spune el — umanitatea, așa cum este prezentată de autor (adică de Caragiale — *n. n.*), pare că nici nu merită să existe. Personajele sale sînt în așa fel degradate încît nu ne mai lasă nici o speranță“.

Am arătat mai sus care era acea parte a „umanității“ care, după părerea lui Caragiale, nu merită să existe. Dar critica sa este departe de a fi fără speranță. Nimic nu este mai neadevărat decît a-l prezenta pe marele scriitor ca pe un sceptic și un decepționist. El însuși se socotea un „sentimental“, și nu fără temei. Oare, nu în „Moftul“, condus de Caragiale, era salutat — cu prilejul adunării muncitorești de la 1 mai 1893 — acel „sincer avînt, de o convingere adîncă, de o generoasă năzuință spre o altă lume, cu altă rînduială, cu alte porniri, cu altă morală...“ ? Oare, nu afirma același articol : „Între lumea care se adună astăzi, duminică, în Cișmigiu, și între gazeta asta a noastră, e un mare punct comun : și unii și alții luptăm pentru aducerea unor vremi mai senine și mai cinstite“... ? Și oare, nu Caragiale e cel care, în 1907, în fața „războiului civil al maselor producătoare — sătule de prea îndelungata nesocotire a lor în cîrmuirea intereselor publice — contra oligarchiei uzurpătoare...“ scria răspicat : „Țara are nevoie de o fundamentală reformă politică“ ?

În comediile lui Caragiale e demascată tocmai această „oligarchie uzurpătoare“, care nu mai trebuia tolerată. Azi, urmașii izgoniți și total degenerați ai acelei oligarhii mai încearcă să extirpe din teatrul caragialesc ghimpii nemiloși la adresa burgheziei și moșierimii, la adresa politicienilor „istorici“. Aducîndu-și contribuția la campania de falsificare a operei lui Caragiale, transfugul N. Herescu pretinde, la „Vocea Americii“, că în comediile acestuia „trăiesc oameni cum au fost, cum sînt și cum vor fi întotdeauna. Comediile pe care ni le-a dat sînt fragmente desprinse din viața neschimbătoare“.

Herescu visează, ca vrabia, mălai, dacă în anul 1959 mai poate vorbi despre „viața neschimbătoare“ și dacă-și mai poate imagina că Farfurizii, Cațavencii, Brînzoveneștii și Hereștii vor dăinui veșnic.

În articolul său *1907, din primăvară pînă-n toamnă,* Caragiale arăta clar că erau necesare și posibile : „Abolirea alcătuirii politice de uzurpare, desființarea celei mai odioase sisteme boierești, fără boieri și boiernași numărați, ci cu nenumărați ciocoi și cioclovine — și intrarea întregii țări în stăpînirea dreptului ei întreg de a hotărî asupra avutului și onoarei ei, asupra soartei și destinelor ei...“ „Și dacă nu va ști deocamdată destul de bine, atunci... să învețe !“ — continua scriitorul... „Are pentru asta vreme destulă : Dumnezeu, fie lăudat numele lui ! n-a pus hotar viitorului...“

Acest mesaj optimist către poporul său, Caragiale nu l-a exprimat prin intermediul unui orator mut, și nici nu l-a rostit în fața unor scaune goale.

COMICUL ȘI ABSURDUL

Stilul absurd și incoerent al lui Eugène Ionesco este consecința concepției sale despre inutilitatea și lipsa de sens a existenței. În ultimă instanță, personajele sale (de pildă, în *Cîntăreața cheală*) se exprimă astfel : „— A,e,i,o,u,a,e,i,o,u,a,e,i,o,u,i !“

Comentatorii „ionescizanți“ ai lui Caragiale încearcă să identifice în opera acestuia același nonsens, verbalism pur și „umor care decurge din absurd“. Ionesco, în conferința citată, afirmă că eroii lui Caragiale sînt prin excelență idioți politici și deficienți mintali.

---

[2] Aceeași filozofie a inutilității și a disperării a fost expusă „teoretic“ de Ionesco la cel de al VIII-lea Congres al Institutului internațional de teatru de la Helsinki. Vorbind despre „Tendințe de avangardă în teatrul contemporan“, Eugène Ionesco a definit „existența“ ca pe o „groapă cu noroi“. Curat „avangardă“, care în loc să deschidă un drum înainte, se bălăcește în mlaștină !

Idioți ? Fără doar și poate, dar acești idioți conduceau o țară și profitau din plin de pe urma idioțeniilor pe care le spuneau și le făceau. Farfuridi este debil mintal cînd perorează : „Dacă Europa... să fie cu ochii ațintiți asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, etc." ? Atunci, ce este Dumitru Brătianu, care în 1866 adresa cetățenilor bucureșteni această proclamație *autentică* [3].

Romîni,

În mai puțin de două luni ați trăit mai mult de doi secoli... Voi născuți numai ieri la viața libertății, ați devenit învățătorii lumii civilizate. De sute de ani bătrîna Europă, se frămîntă ca să găsească măsura libertății ce se cuvine popoarelor, și voi acuma i-ați arătat că numai libertatea deplină, întreagă, poate da ordinea, tăria și fecunditatea unui popor. Frumoasa noastră revoluțiune a sforțat admirațiunea lumii. Europa, uimită de înțelepciunea patriotismului vostru, a suspens cursul lucrărilor sale și așteaptă tot de la voi și numai de la voi, de la voi singuri, astăzi poporul Mesia al întregii omeniri gemînde de nedrept și palpitînd de speranțe...

Limbajul eroilor caragialești aparține unor categorii sociale reale, este limbajul cu ajutorul căruia se putea ajunge „dipotat" sau chiar ministru. Este, de asemenea, limbajul micului burghez incult, încercînd să imite frazele întortochiate ale gazetarilor și oratorilor zilei, care „combăteau bine". Este limbajul pretențios al „damei" cu ifose, care vrea să se vadă că a învățat la „pasion", și așa mai departe. Țăranii, oamenii simpli, atunci cînd apar în lucrările lui Caragiale, nu vorbesc niciodată așa. Nu este, prin urmare, un comic verbal „pur", cum pretinde Ionesco, ci o satiră cu adresă de clasă, foarte precisă. La Ionesco, limbajul este menit să răpească eroilor orice înțeles uman : cînd profesorul își prepară eleva pentru doctorat, întrebînd-o cît fac unu și cu unu *(Lecția)*, cînd d. Smith se adresează astfel soției sale : „Kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes" *(Cîntăreața cheală)*, ne aflăm în plin azil de alienați, fără vreo contingență cu rolul și comportarea personajelor respective în societatea reală. Dimpotrivă, Caragiale, chiar atunci cînd descrie arierați patenți, semnalează fenomene sociale adevărate, tipice. Căci, după părerea sa : „Aci stă rațiunea finală a artei umane : înțelesul omenesc" [4].

Are Caragiale o povestire intitulată „Ion...", în care e vorba despre un țăran care nu se putea împăca deloc cu prostia și absurditatea. Și iată că ajunge el la o curte împărătească, unde un măgar înveșmîntat în mătase cînta *Carnavalul de Veneția* cu variațiuni. Toți băteau din plame, strigau „bravo" și „bis", numai Ion al nostru a pus două degete în gură și a început să fluiere. Iar pentru asta a fost luat la palme, în ghionturi, scuipat și gonit de admiratorii măgarului cîntăreț.

Ce-ar păți bietul *Ion* Luca Caragiale, dacă ar nimeri astăzi, cu căciula pe-o ureche, printre admiratorii *Cîntăreței chele* ?

---

[3] Citat după Sică Alexandrescu, *Caiete de regie pentru „O noapte furtunoasă", „D-ale Carnavalului* și *„Conu Leonida față cu reacțiunea"*, E.S.P.L.A., p. 297.

[4] *I. L. Caragiale despre teatru*, E.S.P.L.A., 1957, p. 145.

profiluri de teatre

Emil Riman

UN TEATRU CU PERSONALITATE: TEATRUL MUNICIPAL

Legătura teatru-public este interdependentă ; ea are o vechime de secole, dar astăzi, în cadrul revoluţiei culturale din ţara noastră, îşi găseşte cea mai fericită împlinire. Satisfacerea cerinţelor spirituale mereu crescînde ale oamenilor muncii este singura menire a activităţii cultural-educative a teatrului nou. Acestor cerinţe spirituale teatrul trebuie să le răspundă cu un repertoriu contemporan, nou, actual. Teatrul nou este o tribună socială care vorbeşte publicului nou despre viaţa lui, despre lupta şi năzuinţele lui. Este o tribună socială, educativă, care combate rămăşiţele ideologiei burgheze, militează pentru ideile biruitoare ale socialismului, mobilizează publicul în lupta pentru construirea socialismului în ţara noastră. Legătura dintre teatru şi public condiţionează de fapt viabilitatea teatrului, eficienţa faptelor sale de artă. Căci, în fond, critica, preţuirea, premiile nu se pot acorda teatrelor fără el, fără acest mare şi nou public, a cărui nehotărîre de moment în faţa unui afiş săptămînal de spectacole este — dată fiind existenţa întinsei reţele a instituţiilor teatrale şi coloratura repertoriilor lor — deplin motivată şi al cărui veritabil asalt dat sălilor de spectacole demonstrează aviditatea de frumos, de adevăr, dar — pentru că nu toate sălile sînt la fel de asaltate — şi exigenţa sa, azi mai dezvoltată ca oricînd.

Această colaborare, acest transfer de idei, de sugestii şi de satisfacţii artistice, ni se par a fi caracteristica activităţii unuia dintre cele mai apreciate teatre ale Capitalei, Teatrul Municipal, care şi-a căpătat adeziunea şi admiraţia publicului de-a lungul anilor, tocmai pentru că a ştiut să răspundă exigenţelor lui cu un repertoriu de calitate, cu un repertoriu în care valoarea artistică şi conţinutul înaintat, socialist, s-au împletit armonios.

Anul 1947 a marcat în activitatea Teatrului Municipal un eveniment de seamă : teatrul a căpătat o conducere avizată, în persoana experimentatei animatoare artistice, decana teatrului nostru, artista poporului Lucia Sturdza Bulandra. Fermitatea şi pasiunea ei neobosită pentru teatru, unanim recunoscute, au imprimat activităţii creatoare a teatrului, încă de la începutul directoratului său, un puls tonifiant de viaţă, orientat spre o progresivă creştere artistică. Dar începutul nu a fost uşor. „Trebuia să începem prin a face *tabula rasa* din tot trecutul acestui teatru" (volumul „Amintiri").

Astăzi, după 12 ani de cînd o trupă de numai nouă actori au pornit „la desţelenirea terenului" din faţa lor, Teatrul Municipal se poate mîndri cu bilanţul unui drum nu lipsit de obstacole şi şovăieli, dar cu atît mai valoros, pentru că a fost străbătut. O privire asupra acestui drum este necesară, pentru că este grăitoare şi pilduitoare

Solicitînd pe scena sa cu egală simpatie pe clasici şi moderni, repertoriul teatrului a cuprins la început în deschiderea unghiului său o tematică variată, o diversitate de genuri, fiind total refractar teatrului minor şi uşuratic bulevardier. De la farsa *(Rîs şi lacrimi)* şi comedia de situaţii *(Cîinele grădinarului)*, la comediile filozofice ale lui Shakespeare *(Cum vă place, Visul unei nopţi de vară)* şi apoi la capodoperele dramaturgiei clasice ruse *(Pădurea, Pescăruşul) ;* de la spumoasele „badinerii" ale lui Musset *(Un capriciu* şi *Să nu spui vorbă mare)*, la comediile serioase ale lui Bernard Shaw *(Nu se ştie niciodată, Profesiunea doamnei Warren) ;* de la filozofia romanticului Schiller *(Don Carlos)*, la cea a realistului Gorki *(Cei din urmă, Vassa Jeleznova)*. Idealurile înaintate ale unui veac sumbru s-au făcut auzite, însă, şi prin cuvintele dramaturgiei clasice autohtone *(Răzvan şi Vidra)*, iar acum, mai aproape de noi, *Tache, Ianke şi Cadîr* şi-au rostit năzuinţele pentru o lume mai dreaptă şi eliberată de prejudecăţi.

Se simte, chiar şi din simpla enumerare categorială de mai sus, frămîntarea unui teatru care s-a studiat, s-a căutat pe sine, străduindu-se să-şi descopere particularităţile, să-şi precizeze valenţele. În lumina acestor frămîntări se remarcă, în primul rînd, inspiratul apel făcut clasicilor ruşi Ostrovski şi Cehov, comediilor lui Shakespeare, dramaturgiei clasice autohtone şi operelor realist-socialiste ale lui Gorki.

Dar tendinţa spre actualitate, tendinţa de a alcătui un repertoriu în care intonaţiile etice şi umane de azi să-şi găsească primele ecouri pe scena sa, nu s-a oprit numai la Gorki, ci a mers mai departe, tocmai pentru a fi mai aproape de vibraţiile vremii noastre, la oglindirea marilor conflicte sociale şi a oamenilor noi, prin operele lui Treniev *(Liubov Iarovaia)*, Iacobson *(Două lagăre)*, Boris Cirskov *(Învingătorii)*, Tur şi Şeinin *(Cui i se supune vremea)*, Leonid Leonov *(Un om obişnuit)*, sau Arbuzov *(Căsuţa de la marginea oraşului)*. Faptul care a contribuit însă în modul cel mai convingător la precizarea profilului Teatrului Municipal a fost promovarea statornică, în repertoriul său, a dramaturgiei originale. În scopul promovării dramaturgiei noastre noi, Teatrul Municipal nu s-a rezumat doar la înscrierea unor piese în repertoriul său şi la valorificarea lor scenică maximă: teatrul a încercat — şi adesea a reuşit — să realizeze o adevărată sudură creatoare între el şi dramaturgi, o legătură care s-a soldat de altfel, an de an, cu netăgăduite succese.

Trecînd peste primele piese jucate în anii cînd îşi căuta cristalizarea *(Cu pîine şi sare* de Lascăr Sebastian, *Cumpăna* de Lucia Demetrius, *Arcul de Triumf* de Aurel Baranga, *Lumina de la Ulmi* de Horia Lovinescu), amintim printre altele rezultatele obţinute cu: *Vadul nou, Oameni de azi* şi *Trei generaţii* ale Luciei Demetrius, devenită autoarea de preferinţă a Municipalului.

Astăzi — ne referim la ultimele două stagiuni, inclusiv cea în curs —, repertoriul Teatrului Municipal încearcă precizarea unor linii de forţă mai mature şi mai orientate.

Bineînţeles, dramaturgia originală şi problemele actualităţii au ocupat şi în aceste stagiuni un loc important. Totuşi, nu ne putem opri să nu subliniem că dramaturgia originală nu s-a mai bucurat în aceşti din urmă ani de aceeaşi atenţie ca în trecutele stagiuni. Şi nu pentru că în locul autorilor „preferaţi" (care, pare-se, au părăsit teatrul) au apărut alte nume; ci, tocmai pentru faptul că piesele acestora nu au atins aceeaşi treaptă calitativă, artistică, ca şi a celorlalţi. Al. I. Ştefănescu a înfăţişat în *Cinstea noastră cea de toate zilele* universul de idei şi sentimente, lupta de azi a comuniştilor; iar Victor Bîrlădeanu a scris despre „raiul capitalist" un foileton dramatic cu caracter agitatoric, *Dansatoarea, gangsterul şi necunoscutul.*

De fapt, şi piesa lui Al. I. Ştefănescu, şi încercarea dramatică a lui Victor Bîrlădeanu conţineau mesaje înaintate, actuale şi emoţionante. Existenţa lor scenică a fost, cu toate acestea, scurtă din cauza inaccesibilităţii la public şi a timidei lor puteri de influenţă asupra spectatorilor. Piesa lui Al. I. Ştefănescu era prezentată într-o ţesătură dramatică înnegurată de speculaţii teoretice, uneori lipsite de o justă orientare ideologică. Iar foiletonul dramatic al lui Victor Bîrlădeanu păcătuia prin imperfecţiunea construcţiei dramatice. Evident, confuziile şi imperfecţiunile realizării artistice aparţin celor doi debutanţi în teatru. De mirare este, însă, pasivitatea unui consiliu artistic cu... vechime în teatru şi cu experienţă în colaborarea (de obicei, fructuoasă) cu autorii dramatici originali. Lichidîndu-şi unele greşeli ideologice din stagiunile trecute, teatrul a înscris în repertoriul său *Recolta de aur,* reconfirmînd virtuţile combative, actuale, ale unei piese adînc ancorate în realitatea noastră. Dar unde sînt virtuţile combative şi actuale ale teatrului? Unde este acea sudură creatoare între teatru şi dramaturgii originali? Ca răspuns la aceste întrebări, teatrul ne promite nu numai o continuare a colaborării sale cu autorii originali, prin piesa Luciei Demetrius *Vlaicu şi feciorii lui,* ci şi două noi debuturi, prin Dorel Dorian şi Nicolae Mavrodin. Şi dramaturgia universală actuală este prezentă, în ultimele stagiuni, cu opere ce dovedesc cu prisosinţă exigenţa artistică a teatrului.

În primul plan se situează operele dramaturgiei actuale sovietice: *Uraganul* şi *Omul cu arma,* care ne înarmează şi ne întăresc conştiinţa partinică. Remarcăm apoi opere dramatice contemporane apusene ce transmit mesaje înaintate. Despre dorinţa şi lupta pentru cucerirea libertăţii şi demnităţii omului din ţările apusene

Lucia Sturdza Bulandra în rolul Valeriei din „Arcul de triumf" de A. Baranga

★

ne vorbește Esop din *Vulpea și strugurii.* Adevărata „viață" din S.U.A., capabilă să înăbușe pînă și unda visului optimist al romanticului *Om care aduce ploaie,* o vedem și o înțelegem mai bine prin *Moartea unui comis-voiajor.* Tocmai de aceea surprinde înscrierea în repertoriu a comediei lui Oscar Wilde, *Soțul ideal,* care amintește unele înclinări mai vechi ale teatrului, dispus să cadă în eclectism, să facă concesii unui anumit public, dornic de discuții salonarde sau de montări fastuoase, de piese „selecte" sau comedii „roz", chiar dacă aparțin lui Shaw, Giraudoux sau Wilde.

În sfîrșit, clasicii sînt reprezentați cu operele cele mai semnificative care respiră o morală adînc umană. Prin *Hamlet,* Shakespeare își va destăinui profunda frămîntare în căutarea adevărului ; causticul Shaw militează cu *Sfînta Ioana* împotriva ipocriziei și conformismului social, iar prin *Livada de vișini,* Cehov anunță stenic „sfîrșitul trecutului".

Bineînțeles, un repertoriu — fie el cît de bine alcătuit și orientat — nu-și poate dovedi eficiența și nu-și poate asculta ecourile, dacă nu este valorificat pe plan artistic. În acest sens, o altă trăsătură caracteristică a Teatrului Municipal este contribuția egală, solidară, a tuturor factorilor ce compun ansamblul artistic, contribuție care dă spectacolelor o ținută artistică superioară. Incontestabil, la Municipal există forțe actoricești încercate, cu posibilități de interpretare diverse. Dar diversitatea modalităților de exprimare actoricească nu impune deloc o împărțire a lor pe categorii, sau pe școli. Ceea ce surprinde plăcut la colectivul actoricesc al Municipalului, constituind de fapt dominanta sa, este omogenitatea în interpretare. Chiar și atunci cînd în distribuție apar nume noi, chiar și atunci cînd apar actori „în reprezentație", nu se pot observa distonanțe. Este o dovadă mai mult, un merit al actorilor și al regizorilor care știu să armonizeze și să asimileze ținutei lor artistice și stilului lor de interpretare, virtuțile interpretative ale actorilor solicitați. Deși în componența colectivului său se pot distinge diferite vîrste și, desigur, grade de experiență, în spectacolele Municipalului ele se estompează, în fața noastră evoluînd un colectiv armonizat (nu uniformizat), străin de pericolul manierismului sau al mijloacelor facile. Meritul acesta are două aspecte : pe de o parte, spectacolele teatrului nu urmăresc punerea în valoare a unor capete de afiș sau

Scenă din „A 12-a noapte" de W. Shakespeare

distribuţii de zile mari ; pe de altă parte (şi distribuţiile vorbesc în acest sens), alături de experimentaţii scenei, totdeauna figurează tinerii pentru a căror formare, afirmare şi promovare, teatrul s-a străduit intens şi a izbutit. Astăzi, corpul actoricesc al Municipalului îşi are asigurat schimbul de mîine, nu numai pe schemă, ci şi pe scenă. Dar nu numai atît, fiecare spectacol demonstrează pe lîngă o concepţie unitară, de ansamblu, şi o concepţie individuală prin care fiecare actor îşi precizează poziţia faţă de text, faţă de rol, luminîndu-i laturile pozitive sau acţionînd critic acolo unde textul sau personajul trebuie să incite protestul spectatorului. Şi această disciplină interioară se armonizează întotdeauna cu grija minuţioasă faţă de valorificarea ei scenică printr-o frazare nuanţată, dicţiune clară, mimică şi gestică adecvate. Toate aceste calităţi dovedesc că la Municipal se face o bună şcoală actoricească. Bine struniţi, tinerii evoluează alături şi împreună cu maeştrii lor, care nu pregetă să le transmită experienţa, să le facă mai uşoară ascensiunea artistică, maeştri care nu caută să-i crească pentru „dubluri", ci pentru marele rol, pe care — sîntem convinşi — îl visează şi Ileana Predescu, Vasilica Tastaman, Lucia Mara, Anca Vereşti sau Mihaela Juvara, ca şi Victor Rebengiuc, Benedict Dabija, Petre Gheorghiu, Octavian Cottescu, Dinu Dumitrescu, ca să notăm, dintre cei tineri, numai pe cei mai distribuiţi şi cei... mai înzestraţi. Desigur, vorbind despre vîrstnici, a spune numai că figurile cele mai proeminente ale scenelor Municipalului sînt (limitativ vorbind) Lucia Sturda Bulandra, Beate Fredanov, Clody Bertola, Jules Cazaban, Ştefan Ciubotăraşu, Ion Manta, Fory Etterle, înseamnă a spune prea puţin. Şi a judeca valoarea creaţiilor fiecăruia ar însemna să infirmăm caracterul de sinteză al acestor note. Dar a nu sublinia — chiar dacă s-a mai subliniat de multe ori — impunătoarele realizări ale Luciei Sturdza Bulandra în moşiereasa Gurmîjskaia, Valeria Zapan şi Vassa Jeleznova ; verva şi suculenţa umoristică atît de meticulos gradate de Jules Cazaban în „neastîmpăratul" Ianke, „ilegalistul" Mayer Bayer, în împăunatul Malvolio, în stilatul valet Williams sau în dezorientatul Willy Loman ; autenticitatea, nuanţarea subtilă şi dăruirea totală a lui Ştefan Ciubotăraşu în „încăpăţînatul" Tache, în frămîntatul H. C. Curry, sau în neuitatul soldat rus Şadrin ; gîndirea actoricească mereu activă cu care i-a înzestrat Ion Manta pe voluntarul Iacob Istrati şi pe bunul Cadîr, ţinuta scenică şi dicţiunea melodioasă cu care Fory Etterle plimbă pe scenă filozofia lui Feste-bufonul şi optimismul visătorului Starbuck ; sau a omite intensitatea trăirii şi graţia cu care Clody Bertola ne-a dăruit-o pe nefericita Lizzie, pe înflăcărata Ioana sau pătimaşa Liubov Iarovaia ; interiorizarea reţinută cu care parcurge Beate Fredanov partituri diferite (Maria Comşa, Natalia, Cleia) ce dovedesc întinderea şi expresivitatea gamei sale ; a nu sublinia toate acestea înseamnă a ne priva de deplina satisfacţie artistică pe care chiar şi amintirea acestor excepţionale realizări ne-o oferă. Sînt doar extrase fugare şi întîmplătoare din bilanţul rodnic al unei activităţi în care elanul şi pasiunea creatoare sînt trăsături definitorii ale valorosului corp actoricesc de la Teatrul Municipal, corp actoricesc care constituie unul din factorii determinanţi în realizarea ţinutei artistice înalte a spectacolelor cu care acest teatru, pe drept cuvînt, se mîndreşte.

***

Un alt factor determinant în stabilirea profilului unui teatru e, fără-ndoială, regia. Aceasta e susţinută la Municipal numai de Ion Olteanu şi Liviu Ciulei. Cel dintîi e un regizor cu o experienţă mai îndelungată, cel de-al doilea aflîndu-se la începuturile activităţii regizorale. Faţă de repertoriul teatrului se pare că cei doi

Tanţi Cocea în Vidra din „Răzvan şi Vidra" de B. P. Haşdeu

regizori au puncte de vedere deosebite. Pe Ion Olteanu îl preocupă piesele de mare suflu romantic și eroic, de largă desfășurare epică. Realizărilor sale scenice îi sînt proprii expresiile simple, directe, fără artificii regizorale ; autenticitatea faptelor este lipsită de convenții retorice, de simbolică exterioară, ea fiind încărcată tot timpul de tensiunea adecvată evenimentelor dramatice, ceea ce ne dă permanent senzația simplității faptelor mari, convergînd spre o mai adîncă consistență a conflictului de idei. Astfel, abordînd creator textul clasic al lui B. P. Hașdeu, regizorul i-a conferit lui Răzvan monumentalitatea simplă a adevăratului conducător popular, înaripat de visuri romantice. Ideea de libertate pe care o poartă Răzvan a căpătat astfel rezonanțe sociale amplificate. Pe aceeași linie a susținerii fondului de idei, a reținerii în prim-plan a semnificației sociale a faptului dramatic, a tratat Ion Olteanu *Recolta de aur* de Aurel Baranga. Inteligența cu care a explorat textul dramatic s-a observat în accentul pe care l-a pus pe conflictul acerb dintre președintele gospodăriei, Iacob Istrati, și chiaburii din sat ; disputa ideologică a devenit implacabilă, profilul personajelor puternic reliefat și, cu atît mai convingătoare a apărut victoria finală a revoluționarului Iacob, a colectivei. Și dacă suflul larg, eroic, al furtunosului Octombrie a fost în spectacolul *Uraganul* insuficient reliefat, dinamizat (tensiunea înaltă a evenimentelor fiind înăbușită în interior), fresca socială urmărită de Ion Olteanu în *Omul cu arma* a căpătat și amploarea, și perspectiva evenimentelor revoluționare desfășurate pe planuri largi, în care au acționat masele (foarte frumos cadrează regizorul masele în scenă), dar și adîncimea semnificațiilor social-istorice cu care au fost dezvăluite stările sufletești ale soldatului Ivan Șadrin, ecourile drumului său ascendent, în deplină concordanță cu respirația masei de ostași atît de bine portretizată. Grija față de evidențierea problemelor majore ale textului (corelația conducător-mase) și minuția cu care a reliefat aspecte de aparent amănunt (tensiunea soldaților din tabloul frontului, febrilitatea activității de pe coridoarele Smolnîiului, însuflețirea ostașilor din Armata Roșie) au creat climatul favorabil dozării și susținerii unui conflict de proporții sociale uriașe, pronunțat uneori în surdină, iar alteori declanșat cu virulență. Cu *Răzvan și Vidra*, *Recolta de aur* și *Omul cu arma*, Ion Olteanu a înscris succese care atestă reale posibilități artistice.

Fără a-și da întreaga măsură a posibilităților sale ca regizor, Liviu Ciulei nu s-a angajat pînă acum decît în două spectacole cu care a încercat doar să treacă examenul valorificării calităților sale regizorale. Cu atributele caracteristice începutului (îndrăzneala și optimismul), el ne-a făcut cunoscută poezia dureroasă dar plină de speranțe, banală dar plină de viață, a fermierilor lui Richard Nash. În spectacolul *Omul care aduce ploaie*, Liviu Ciulei a fost modest, sincer și foarte atent cu materialul psihologic pe care l-a modelat. Fără să sterilizeze rezonanțele piesei, și în dorința de a ne apropia mai mult și de a face mai accesibile astăzi semnificațiile textului shawian, Liviu Ciulei ne-a oferit cu *Sfînta Ioana* o îndrăzneață expresie scenică modernă. Ironia iconoclastului, anacronismele atît de caracteristice și frecvente în limbajul eroilor operei lui Shaw s-au transformat într-un rafinat duel de idei, într-o artistică „discuție dramatizată“, ale cărei rezonanțe contemporane au servit fidel dorința autorului. Ioana a apărut într-adevăr ca o protestatară, ca o nonconformistă care se ridică împotriva dogmelor bisericești ; a fost expresia noii societăți împotriva canoanelor burgheze ale începutului de secol, expresia spiritului contemporan, pe care Liviu Ciulei l-a înțeles și l-a exprimat bine în spectacolul său. Bineînțeles, este prematur, cu aceste două spectacole, să încercăm definirea unor dominante regizorale, deoarece ni se pare că abia în urma acestor două spectacole regizorul Ciulei s-a angajat față de scenă.

Dar sectorul regizoral este încă insuficient acoperit ; marea problemă a Teatrului Municipal rămîne, astăzi mai ales, regia. În acest sens, strădania teatrului nu este, cred, îndeajuns fructificată. Căci, dacă urmărim cu atenție afișele teatrului, vom observa că — cu excepția Ioanei Ottescu — nici un alt asistent de regie nu-și face numele cunoscut, dovadă în plus că în acest sector — al direcției de scenă — munca de educare și de creștere a cadrelor tinere lasă încă de dorit.

Este drept că, în ultimele două stagiuni, la pupitrul directorului de scenă s-au perindat multe nume care fac cinste teatrului nostru : Lucia Sturdza Bulandra, Marietta Sadova, Ion Șahighian, Horea Popescu, Mircea Avram, Dinu Negreanu, Sorana Coroamă. A fost o experiență binevenită, care a urmărit împrospătarea muncii regizorale a teatrului. Aduși „în reprezentație“, însă, și căutînd să-și imprime pecetea personalității lor, ei nu ne-au oferit decît o demonstrație a diversității sti-

Clody Bertola în rolul titular din „Sfînta Ioana" de B. Shaw

lurilor lor, nu însă și o efectivă convergență spre un stil unitar al teatrului, cu tot aportul valoros al actorilor și al scenografilor. (O notă distinctă în acest sens este spectacolul lui Horea Popescu cu *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul.*) Căci, în aceste spectacole nu s-a făcut suficient simțită omogenitatea ansamblului, adică tocmai ce notam mai sus că este o trăsătură caracteristică a Municipalului. De aceea, aceste spectacole ne-au furnizat uneori remarcabile realizări actoricești (Jules Cazaban și Fory Etterle în *A douăsprezecea noapte*) și predispoziții ale actorilor pentru diverse roluri *(Livada de vișini),* iar alteori, ne-au oferit dovada unor preponderențe scenografice (Liviu Ciulei în *Profesiunea doamnei Warren,* sau Mircea Marosin în *Livada de vișini* și *A douăsprezecea noapte).* În ambele cazuri, regizorii ori au fost copleșiți de măiestria actoricească sau scenografică, ori au fost prea puțin severi cu ei înșiși. Și atunci cînd s-au vrut personali și exigenți, s-au lăsat depășiți de dialogul sprinten al unui text învechit, pe care numai aprofundarea semnificațiilor unor subtexte (puține, dar...) îl mai putea salva (Sorana Coroamă, *Soțul ideal*) ; sau au ales, ca Mircea Avram, calea cumințeniei în fața unui text plin de subtexte *(Esop),* oferind spectatorului satisfacția de a descoperi singur sensuri, pentru ca „morala fabulei" — care pe scenă a apărut oarecum liniară — să fie deplin, în toată complexitatea ei, înțeleasă. E evident, metoda o marcăm ca un fapt pozitiv și pilduitor, cu condiția ca să nu devină numai o experiență nefertilizată. Credem, totuși, că este timpul ca Teatrul Municipal să tragă de pe urma muncii sale cu noii regizori concluziile și... să se fixeze.

⁂

Și pentru ca tabloul Municipalului să fie perfect încadrat, cîteva cuvinte despre scenografie. Tendința spre o reducere a decorului la elementele sale esențiale, prin simplitate, prin stilizare ; tendința ca decorul să nu mai fie un accesoriu, un cadru care să creeze doar locuri de joc, trăieşte în general în teatrul nostru — şi la Municipal, îndeosebi — un proces de clarificare, de înnoire. Liviu Ciulei, Paul Bortnovski şi Mircea Marosin sînt cei trei realizatori fecunzi care domină acest sector. Avînd aceeaşi concepţie în ceea ce priveşte rolul scenografiei : funcţionalitatea ei, adică nu numai un cadru care să dea atmosferă şi culoare de epocă, dar să şi joace împreună cu actorul, să spună o „replică", cei trei se deosebesc prin nota personală a realizării decorului.

Liviu Ciulei este preocupat să realizeze un cadru scenografic aerat şi stilizat, care să fie în acelaşi timp un preţios colaborator şi animator al concepţiei regizorale. Spectacolul *Sfînta Ioana* exemplifică acest lucru : fundalul de nuiele, menţinut în permanenţă, este un „memento mori", este o replică „concretă" ce ne aminteşte mereu rugul pe care va expira Ioana ; iar pilonii arhitectonici de o mare sobrietate (poate prea rigizi) sugerează, uneori un dom, alteori un palat, o cetate sau un eşafod. Totul converge spre sugerarea unui climat rece, sumbru şi apăsător ca evul mediu pe care-l evocă. În schimb, din păcate, costumele împrumutînd elementele epocii istorice se îmbină hibrid cu elemente moderne, contemporane. Cu totul altfel, în *Profesiunea doamnei Warren,* cele patru panouri pictate în acvaforte nu numai că amintesc gravuri sau pînze ale peisagiştilor englezi de la începutul veacului, dar dau şi nota de luxuriant, atît de specifică societăţii englezeşti, notă armonizată impecabil cu costumele „bogate", care vorbesc despre viaţa şi personalitatea eroilor.

Paul Bortnovski pare preocupat în special de autenticitate şi de sugestie. În *Omul care aduce ploaie,* el foloseşte un cadru fix (faţada fermei), un interior modest, rustic şi intim. Cactuşii din faţa casei şi cîmpia fără sfîrşit, sugerată prin peretele deschis, în fund, dau autenticitate atmosferei peisajului local. Uneori însă, Paul Bortnovski colaborează cu L. Ciulei, şi atunci le simţim stilul fiecăruia în parte, deşi concepţia e unitară. *Omul cu arma,* prin autenticitatea atmosferei realizate — decorul fotografic, montat pe siluete arhitecturale — evocă riguros epoca, şi pare că-l trădează pe Bortnovski. Rafinamentul lui Ciulei, însă, l-am simţit în folosirea acestui decor : luminat cu un deosebit simţ plastic, el a dat relief imaginii grandiosului eveniment pe care eroii piesei îl trăiesc. Evident, cei doi scenografi nu şi-au împărţit chiar mecanic sarcinile : colaborarea însă a fost fertilă şi... artistică.

Mircea Marosin a dat la Municipal trei spectacole de decor. Dacă în *Răzvan şi Vidra* mai dăinuiesc încă elemente de decor excesiv de „decorativ" (deşi monumentalitatea jocului arhitectonic — în special, sala palatului— voia să sugereze pe lîngă stilul arhitectural „domnesc" şi o idee a măreţiei visului lui Răzvan) ; dacă în *Livada de vişini* excesul de simbol nu s-a calchiat pe concepţia regizorală (deloc simbolică !), permiţînd scenografiei partitura unui solist pretenţios, cu prea multe ascendente faţă de eroii piesei, în *A douăsprezecea noapte,* cadrul scenografic, pictat în tonuri de pastel şi expresiv stilizat, a oferit actorilor posibilitatea să joace o veritabilă commedia dell'arte. Păcat că actorii şi regia n-au jucat-o !

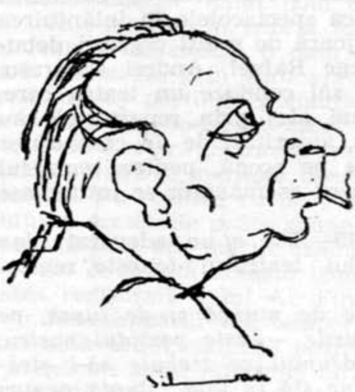
***

Concluzii definitive nu intenţionăm. Şi nu pentru că profilul Municipalului nu este suficient reliefat. Dimpotrivă. Ultimele două stagiuni ni se par, în această privinţă, dovezi concludente, tocmai pentru că ele au creat premisele de bază ale unor mari şi înnoitoare perspective. Atît în privinţa repertoriului (salutăm reluarea iniţiativei de a colabora cu autorii şi nădăjduim că piesele lui Dorian sau Mavrodin nu constituie decît un nou început de preocupare ce trebuie să devină constantă), cît şi în privinţa sectorului regizoral, despre care vorbesc recentele frămîntări şi căutări, dar mai ales, în privinţa colectivului actoricesc, ale cărui virtuozităţi interpretative au creat şcoala şi stilul Municipalului.

Este limpede că la Municipal palpită un climat creator. Procesul creaţiei artistice se desfăşoară aci, deplin conştient de cauza pe care arta realist-socialistă o slujeşte. De aceea, unele şovăieli sau poticneli de moment nu ne apar organice, şi în orice caz nu sînt de natură să umbrească strădania colectivă spre desăvîrşirea ţinutei artistice către care acest teatru tinde.

Tocmai această strădanie nedezminţită şi continuă, pe care o dovedesc solidar toţi factorii ansamblului artistic al teatrului, ne îndrituieşte să socotim Teatrul Municipal, dacă nu încă un teatru cu un stil propriu, în orice caz, un teatru cu personalitate.

portrete şi mărturii



Al. Popovici

AL. FINŢI, REGIZOR DE PIESE EROICE

Statisticianul s-ar putea declara nemulţumit. Numele lui Al. Finţi a apărut destul de rar în ultima vreme pe afişele cu litere ce miros a tipar proaspăt şi care vestesc premiere. „Zgîrcenie" artistică, o mai rară utilizare ? Analizînd măcar din fugă rosturile teatrului nostru nou din ultimii ani, numele acesta nu numai că nu poate fi ignorat, ci el revine cu stăruinţă : Al. Finţi — regizorul, Al. Finţi — actorul.

Pentru că... la început a fost actorul ! (Aşa încep, de fapt, multe biografii de regizori.)

Dar, Al. Finţi a fost nu numai actor, ci a avut şi... talent, dăruire scenică. Elev al lui Soreanu (la Conservator), debutează cu succes într-o piesă istorică a lui N. Iorga, are o scurtă trecere pe scena Teatrului Naţional şi apoi se dedică statornic şi credincios companiei teatrale condusă de Lucia şi Tony Bulandra, unde obţine un adevărat record (pentru un actor de trupe particulare) : 16 ani de activitate în acelaşi teatru. Joacă întîi în piese de o mare diversitate (unele tributare gustului unui anumit public al epocii), deţinînd roluri importante (după ce se „lansase" în *Etienne* de Jacques Deval) şi în multe din capodoperele dramaturgiei universale.

Creşte în preajma marilor actori realişti ce dominau scena romînească. Se face apreciat printr-o combustie interioară vulcanică, ce dădea lavă ardentă fiecărui rol interpretat. Cronicarii notau oarecum surprinşi, încă de la debut, febra tînărului interpret ce-şi mişca în scenă personajele cu o agitaţie nedomolită, încălzit de o mare stare emotivă şi de o dăruire totală pentru rol. Legat de scenă prin toată fiinţa sa, nu a părăsit-o nici în anii războiului, cînd la Teatrul „Baraşeum" o mînă de actori izgoniţi din rîndurile breslei, de legile rasiale fasciste, au reuşit totuşi să se înmănuncheze şi, peste rigorile regimului, să strecoare în teatrul lor şi piese din care răzbăteau, ca dintr-un izvor subteran, năzuinţe de libertate, convingerea în înlăturarea nedreptăţilor sociale.

Îndată după Eliberare, Al. Finţi-actorul este printre primii interpreţi, fie în unele piese ce vesteau amurgul lumii capitaliste *(Potopul)*, fie în altele antifasciste *(Nopţi fără lună*, dramatizată de Mihail Sebastian), fie în piese sovietice (comedia *Copilul altuia)*, pentru ca apoi, în *Tînăra gardă*, să întruchipeze chipul unui luptător bolşevic. Al. Finţi a fost printre primii artişti care, după 23 August, au răspuns : *„prezent !"* sarcinilor noi care se puneau teatrului.

Dar... atît de dedicat este astăzi Al. Finţi muncii sale de regizor, încît amintirile despre „actor" parcă le scoate, odată cu fotografiile, dintr-un vechi album. Întrebărilor reporterului iscoditor, regizorul le opune mantia unei pudori nejustificate.

— Aţi mai juca teatru ?

— Nu, nu ştiu. Cred că aş fi stăpînit de o prea mare emoţie...

Începuse regia de foarte tînăr — pe scena companiei Bulandra — asistînd pe Tony Bulandra, pe V. Maximilian, apoi regizînd şi singur, într-o epocă în care se mai întîmpla ca numele regizorului... să nu fie trecut pe afiş, socotit cîteodată ca un accesoriu fără importanţă pe lîngă numele ilustre ale vedetelor.

După Eliberare, joacă un timp pe scena Teatrului Naţional, apoi primeşte sarcina de încredere de a conduce un teatru tînăr: Teatrul Armatei. Munca de conducere l-a ajutat şi în activitatea viitoare de regizor: l-a făcut să gîndească repertoriul, să aibă o viziune de ansamblu, să privească spectacolele în înlănţuirea lor dialectică. Cu reală înclinaţie de pedagog, se înconjoară de mulţi regizori debutanţi sau foarte tineri (Vlad Mugur, Gh. Jora, George Rafael, Andrei Călăraşu, Aurel Cerbu, M. Pascal, G. Dinischiotu). Cu ucenicii săi conduce un teatru care, în scurtă vreme, devine scenă fruntaşă, remarcat mai ales prin repertoriul său partinic. Teatrul avea nevoie de un regizor competent, autoritar, de un conducător artistic. Actorul Al. Finţi renunţă, deci, să mai urce pe scenă, pentru regizorul Al. Finţi şi pentru directorul de teatru Al. Finţi (un lucru asemănător se întîmplase cîndva şi cu regizorul sovietic Zavadski).

Repertoriul Teatrului Armatei pe stagiunea 1949—1950 e un adevărat *plan de luptă*. Pe marginea acestui repertoriu, directorului teatrului (citeşte regizorul) nota:

> *„Statul major — în toate sectoarele de muncă şi de luptă, pe imensul şantier al ţării, şi pe toate planurile — este partidul nostru, partidul clasei muncitoare. El ne arată drumul ce trebuie să-l străbatem pentru îndeplinirea obiectivului ce ne stă în faţă: lupta pentru pace şi construirea socialismului.*
>
> *El ne arată clar că teatrul trebuie să devină tot mai mult un factor important în opera de transformare a conştiinţei oamenilor muncii şi, ca atare, un mijloc de mobilizare a acestora.*
>
> *El ne arată că trebuie să privim arta în general şi deci şi teatrul ca făcînd parte integrantă din cauza clasei muncitoare.*
>
> *Pe această linie, obiectivele principale care stau la baza repertoriului nostru în stagiunea 1949—50, sînt acelea de a cuprinde în el piesele care constituie un mijloc de educare a maselor, ca armă puternică împotriva imperialismului aţîţător la război, acele piese care să stimuleze întrecerea socialistă, inovaţiile în muncă, şi care să oglindească lupta de clasă la noi şi peste hotare.*
>
> *Pentru aceasta s-a avut în vedere cu precădere promovarea literaturii dramatice originale care contribuie la transformarea revoluţionară a societăţii şi a omului.*
>
> *S-au inclus apoi în repertoriul nostru opere din literatura dramatică sovietică, care, prin valoarea şi conţinutul lor, deschid perspective largi poporului muncitor de la noi pentru rezolvarea tuturor problemelor ce-i stau în faţă.“*

***

Declaraţiile regizorului Finţi privesc, într-un anumit sens, însăşi concepţia sa de viaţă şi artistică, concepţie care nu poate fi decît una singură: marxism-leninismul.

Formaţia sa artistică anterioară era solid realistă şi pe ea s-a grefat organic şi cu totul firesc metoda realist-socialistă. E limpede, de aceea, că regizorul Finţi avea să caute şi totodată să afle răspuns la întrebările sale de creaţie, în indicaţiile principiale ale lui Stanislavski.

O declara singur: *Metoda noastră ştiinţifică este metoda genialului om de teatru sovietic, Stanislavski. Metoda lui Stanislavski ne dă îndreptarul sigur pentru înlăturarea oricărei reprezentări formaliste, pentru a reda pe scenă oamenii vii, adevăraţi; ea ne dă posibilitatea să redăm în spectacolele noastre aspecte adevărate ale vieţii.*

Astfel, înarmat cu cunoaşterea ştiinţifică a metodei de a înscena un spectacol, Finţi conduce regizoral o serie de mari actori în roluri cu totul noi pentru ei, în roluri de patos revoluţionar. Creaţiile lui G. Vraca şi G. Calboreanu în *Trenul blindat*, de pildă, sînt şi o consecinţă a unei noi metode de apropiere faţă de text, de însuşire politică a rolului, de muncă asupra lui. Finţi şi-a călăuzit deci actorii în virtutea „sistemului Stanislavski“, pe care el, ca actor, şi-l însuşise în prealabil.

„Sistemul“ l-a făcut să realizeze pe scenă un nou erou, despre care Stanislavski scrisese multe capitole: *masa, eroul colectiv, erou-masă* şi pe care realismul socialist îl cere însă înfăţişat nu amorf, ci ţinînd limpede seamă de individualităţile bogat revelatoare ale celor care-l alcătuiesc.

Pentru a izbuti toate acestea, Al. Finţi s-a apropiat de teatrul sovietic, pornind de la studierea temeinică a dramaturgiei lui, şi, în acest fel, poate fi trecut şi în rîndul celor care, printre cei dintîi, au făcut cunoscut publicului nostru, prin mijlocirea scenei, omul nou, omul sovietic, forţa lui, înalta lui etică comunistă.

Într-adevăr, în istoria teatrului nostru de după Eliberare, *Trenul blindat* de Vs. Ivanov marchează o dată însemnată. E data care subliniază unul din primele mari spectacole prin care s-a transmis, într-o formă artistică superioară, un puternic mesaj partinic, revoluţionar.

Încă din acest spectacol se putea sezisa tendinţa lui Al. Finţi spre un *spectacol mobilizator*. „Scînteia“ nota: „Reprezentînd *Trenul blindat,* Teatrul Armatei înscrie o mare şi meritată biruinţă. Tovarăşul Al. Finţi, directorul de scenă al spectacolului, l-a realizat cu un puternic spirit de partid, cu o înţelegere adîncă a conţinutului piesei. Se poate spune, pe drept cuvînt, că tovarăşul Finţi a reuşit în acest spectacol una din marile izbînzi ale noii arte dramatice“.

În ce constă această izbîndă, care avea să fie revelatorie şi pentru personalitatea regizorală a lui Al. Finţi ?

Neastîmpărul său temperamental, febra sa lăuntrică, regizorul a reuşit să le pună abia acum, datorită poziţiei sale partinice, în slujba unui spectacol ce aducea în scenă un suflu puternic, un mesaj major. Temperamentul său aprins a urmărit, în primul rînd, linia redării marilor furtuni revoluţionare ale omenirii. Şi prima sarcină pe care i-a pus-o în faţă textul lui Ivanov (şi pe care el a împlinit-o) a fost aceea de a aduce în scenă, ca erou principal, *poporul în acţiune.*

Trenul blindat ridica însă şi alte probleme spinoase pentru un regizor; lucrarea dramatică a lui Ivanov surprinde, pe de o parte, procesul de creştere a conştiinţei revoluţionare şi de întărire a solidarităţii de luptă dintre muncitori şi ţărani, şi, pe de altă parte, oglindeşte procesul de adîncă descompunere morală din rîndul contrarevoluţionarilor. Al. Finţi a plecat de la o adîncă analiză a caracterului de clasă al personajelor. În acest fel, purtat pe două planuri diverse, dar integrat într-o precisă unitate artistică, spectacolul a izbutit să soluţioneze problemele puse de text şi să devină un succes artistic şi politic, un mare şi neuitat succes de public.

Regizorul Al. Finţi nu obţinuse întîmplător acest succes. Premisele succesului au fost condiţionate de cunoaşterea adîncă a vieţii, de ştiinţa de *a munci în colectiv*, ştiinţă pe care spiritul de partid, ce-l însufleţea pe regizor, i-a făcut-o mai lesnicioasă.

După experienţa cîştigată cu *Trenul blindat*, următorul succes a fost *Ruptura.* Cronicile dramatice arătau şi de data aceasta că „direcţia de scenă a lui Al. Finţi, maestru emerit al artei din R.P.R., a izbutit, mai ales, să imprime spectacolului patosul revoluţionar, spiritul de partid care însufleţeşte opera lui Lavreniev“ (Florin Tornea, în „Contemporanul“).

Al. Finţi, regizorul, îşi trecuse marele său examen. Eroul său, complexul său erou — masa şi eroul pozitiv, revoluţionar — fusese aplaudat la scenă deschisă.

A fost ca o inovaţie revoluţionară în teatrul nostru aducerea maselor pe scenă, în spiritul în care Al. Finţi izbutise să le aducă. Fiecare individ care le compunea apărea distinct; dar toţi laolaltă acţionau determinaţi de mobiluri şi în numele unor ţeluri comune care îi îndemnau la mişcări şi la o vibraţie simultane. Mişcarea masei în scenă s-a petrecut, în acest chip, nu „mecanizată“, dar nici dezordonată de teama mecanizării, şi s-a înălţat ca un autentic personaj plural şi plurivalent, purtător al mesajului piesei. Aceasta a dat ansamblului un puternic elan revoluţionar, a făcut ca publicul să *creadă* în mulţimea de pe scenă.

Au rămas „antologice“, pentru o istorie a spectacolului, tablourile care se petreceau pe clopotniţă şi pe marginea liniei ferate *(Trenul blindat),* în care ţăranii, conduşi de Verşinin, realizează un grup compact, omogen, cu gesturi reduse la strictul necesar, suficiente însă pentru a marca, în momentele de tensiune culminantă, participarea conştientă a fiecărui individ. În schimb, în tabloul gării, grupul de fugari reacţionari sugerau fără echivoc panica ce prevestea sfîrşitul lumii pe care o reprezentau.

În *Ruptura,* eroul colectiv, plin de viaţă, cu reacţii puternice, păstrînd însă personalitatea fiecărui individ, reapare transmiţînd limpede, direct, necontrafăcut, cu aceeași vigoare, cu aceeași forță emoțională — ca și în *Trenul blindat* — mesajul revoluționar al piesei.

Cunoașterea vieții nu a rămas nici o simplă formulă, nici un simplu angajament. În vederea premierei cu piesa *Ruptura*, o parte din făuritorii spectacolului au stat și au lucrat, împreună cu Al. Finți, cîteva zile pe un vas, cot la cot cu echipajul. (Mai tîrziu, pentru a se familiariza, pentru a cunoaște cît mai adînc viața muncitorilor metalurgiști, colectivul Teatrului Național-Studio, care a jucat piesa *Schimbul de onoare* — tot în regia lui Al. Finți —, a mers la Uzinele „23 August", pentru a lua contact nemijlocit cu viața muncitorilor din uzină.)

Era și aceasta o „noutate" în teatrul romînesc, pe care Al. Finți o inaugura, deopotrivă cu regretatul I. A. Maican *(Minerii)*. Practicată — acum 10 ani — încă cu titlu de experiență, legătura actorilor, directă, nemijlocită, cu viața, cu realitatea în formele ei complexe, a stat de atunci la baza muncii regizorale a lui Al. Finți, dar și a tuturor celorlalți regizori atașați metodei realist-socialiste.

***

Aparent, Al. Finți ar fi putut fi socotit, așadar, atras în mod special de spectacolul de mare montare, cu mase în acțiune.

Dar iată că în *Platon Krecet*, același regizor demonstra că știe să stăpînească perfect și spectacolul ce trebuie să reliefeze contururi psihologice, să surprindă valori etice particulare. Tipuri de o mare frumusețe morală au fost subliniate cu o remarcabilă, dar nu ostentativă forță artistică, surprinse în dialectica transformării lor, în momentele nodale ale vieții lor sufletești. Ce exemplu de muncă, dusă în acest sens, cu actorii poate părea mai elocvent decît munca la rolul lui Berest, „marele maestru al vieții", care, în interpretarea lui George Calboreanu, a căpătat o forță scenică impresionantă ?

Aparent, Al. Finți ar fi putut fi socotit atras în mod special de dramă. Dar *Crîngul de călini* a infirmat și această părere.

Ceea ce s-a dovedit statornic caracteristic la regizor, atît în dramă cît și în comedie, este sublinierea conflictului ideologic : conflictul dintre vechea mentalitate

La o repetiție cu piesa „Dușmanii" de Maxim Gorki — Teatrul Național

şi cea nouă, comunistă. În adevăr, *Crîngul de călini,* în concepţia regizorală a lui Finţi, a făcut remarcată convingerea lui că rîsul are o funcţie ideologic-educativă, că umorul, veselia comediei nu sînt chemate să împiedice valoarea substanţei ei critice, nici individualizarea caracterologică, artisticeşte valoroasă, a personajelor şi a lumii înfăţişate de comedie (în cazul *Crîngului de călini,* lumea de o mare bogăţie sufletească a colhoznicilor).

***

Pasiunea pentru teatru, Al. Finţi şi-a relevat-o şi în felul în care a colaborat cu autorii viitoarelor sale spectacole. Lucrînd cu autorii, încă în perioada de elaborare a piesei *Martin Roggers descoperă America* (C. Constantin şi A. Rogoz), el a contribuit în mod direct şi la finisarea unui text care, dintr-un reportaj dramatic pe alocuri neînchegat, a devenit (cu unele rezerve ridicate de textul prea stufos) o realizare dramatică izbutită, închinată luptei pentru pace, relaţiilor paşnice între popoare.

Regizor şi colaborator al autorilor, Al. Finţi şi-a mai vădit o aptitudine, care pleca poate şi de la calitatea sa de profesor la Institutul de Teatru : promovarea tinerelor talente (C. Bărbulescu în *Martin Roggers,* N. Gr. Bălănescu în *Schimbul de onoare* etc.).

***

Dacă principala trăsătură a activităţii regizorale a lui Al. Finţi rămîne partinitatea manifestă, de la alegerea piesei pînă la transfigurarea ei scenică, partinitate prezentă şi în munca sa didactică de la Institutul de Teatru ; dacă entuziasmul şi dăruirea îl caracterizează, nu e mai puţin adevărat că în spectacolele sale se vădeşte uneori şi o uşoară inconsecvenţă artistică în conturarea personajelor, iar ritmul scenic nu rămîne totdeauna unitar, spectacolul pe parcursul lui pierzîndu-şi adesea „suflul", ca un alergător insuficient antrenat.

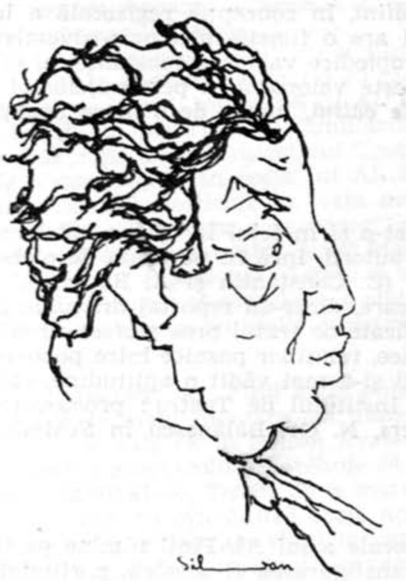
Al. Finţi-profesorul intervine uneori prea apăsat în munca de creaţie individuală a actorului pe scenă, ducînd uneori interpreţii în sfera unor căutări mult prea analitice (curios, tocmai el, realizatorul unor spectacole de mare sinteză artistică !), frînînd alteori libertatea de mişcare a actorului în scenă. Ocupat de actori, în parte, Al. Finţi uită astfel, cîteodată, problemele legate de unitatea spectacolului, lăsîndu-l să se desfăşoare într-o uşoară discontinuitate. Din acelaşi izvor — în fond, pozitiv : spectacolul se realizează în primul rînd prin actori — Al. Finţi se arată, de asemenea, şi mai puţin preocupat de partea plastică a spectacolelor sale, îndeosebi la cele mai recente *(Duşmanii, Omul cu mîrţoaga).* Slăbiciunile semnalate nu sînt însă nici caracteristice, nici concludente, ele vor fi lăsate în urmă, pe parcurs, căci personalitatea regizorului poate şi va şti, fără îndoială, să se debaraseze de ele.

***

Destul de puţin utilizat — de ce ? — Al. Finţi dă în complexul teatrului nostru pilda unui adevărat artist-cetăţean. Respingînd categoric compromisul şi duplicitatea, stînd ferm pe unica poziţie pe care se poate situa un artist creator în zilele noastre — poziţia partinică —, Al. Finţi pornit, ca actor, de la un adînc şi substanţial realism, este astăzi un creator credincios realismului socialist. Dincolo de scenă, ca profesor la Institutul de Teatru „I. L. Caragiale", activitatea sa este la fel de limpede : şi aci, ca şi atunci cînd a condus Teatrul Armatei, partinitatea sa este neabătută. Modest, disciplinat, Al. Finţi are o singură pasiune, care îi stăpîneşte întreaga existenţă : teatrul. Acestei pasiuni i-a sacrificat — paradoxal — chiar satisfacţia de a primi direct contactul cu publicul, ca actor, pentru a servi sectorul în care a fost convins că poate aduce o contribuţie mai de răspundere, mai însemnată, mai *politică.*

Elevii săi, fie că e vorba de regizori sau actori, azi unii dintre ei, nume notorii, îi datoresc nu numai formarea artistică, ci şi educaţia lor civică. Exemplu de atitudine etică comunistă, Al. Finţi şi-a cîştigat, şi în acest fel, dreptul de a fi regizorul marilor piese ale celei mai înaintate concepţii politice.

Avînd în vedere „tinereţea" realizărilor sale, creaţia lui în domeniul regizoral edificîndu-se şi cristalizîndu-se în anii puterii populare, sîntem încredinţaţi că Al. Finţi îşi va îndeplini şi de acum înainte înaltele sale sarcini artistice. „Statul său de serviciu" în anii puterii populare este grăitor şi dătător de speranţe.



V. Negrea

UN ARTIST AL COMPOZIȚIEI: MARCEL ANGHELESCU

În cunoscutele sale „Réflexions du comédien", Louis Jouvet stabilește o diferență esențială între actor și comedian. „Actorul — spune el — nu poate juca decît anumite roluri ; el le deformează pe celelalte conform personalității sale. Comedianul poate juca orice rol." Fără a ne însuși terminologia lui Jouvet, reținem observația pentru adevărul pe care aceasta îl conține. Există într-adevăr actori ce realizează creații valoroase, în măsura în care datele personajului imaginat de dramaturg găsesc în persoana lor o oarecare înrudire temperamentală, după cum sînt și actori ce reușesc să se adapteze perfect rolurilor ce le au de interpretat, în pofida diferențelor evidente dintre ei și personajele cărora le dau viață. Ușurința cu care Marcel Anghelescu interpretează roluri de facturi deosebite îl înscrie în rîndul actorilor multilaterali, pentru care, orice rol — fie el de comedie sau de dramă — le vine „mănușă".

Iată-l interpretîndu-l pe Mihail Kogălniceanu. Cunoscuta figură a omului de stat, atît de familiară tuturor, s-a desprins parcă dintr-o stampă a timpului, evoluînd în fața noastră. Chipului grav și privirii pătrunzătoare din poză, actorul îi adaugă gestul cumpănit, sobrietatea atitudinii, căldura cu care vorbește și acea impresie de certitudine ce se degajă din fiecare faptă, din fiecare cuvînt.

Pe boierul Alecu Filipescu-Vulpe din *Bălcescu,* actorul îl zugrăvește ca pe un păianjen rapace, a cărui încetineală în mișcări nu face decît să-i sublinieze cupiditatea și răutatea. Stîngaci și greoi, rubicondul Dobcinski *(Revizorul)* își poartă pe scenă rotunjimea și privirea năucă de parazit imbecilizat de inactivitate, bîlbîit în vorbă și în gest. Romeo Ionescu *(Ziariștii)* este, dimpotrivă, numai spirit și nerv. Entuziast și impetuos, într-o continuă bună dispoziție, într-un neastîmpăr specific celui pentru care orice clipă este prețioasă. Să ni-l imaginăm în continuare pe Caliban din *Furtuna,* iar alături de el, pe vioiul bufon din *Regele Lear.* Care este explicația acestei posibilități de diversificare pe care o dovedește actorul ? Răspunsul îl putem găsi numai în felul în care Marcel Anghelescu își duce munca de elaborare a rolului, în legătura pe care o stabilește între procedeele expresiei și conținutul ei, în analiza profundă a fiecărei partituri, imaginea scenică finală reprezentînd nu o sumă de intuiții spontane, ci rezultatul unei activități laborioase, susținute. Veridicitatea compozițiilor lui Marcel Anghelescu se datorește tocmai sondajului pe care îl face în viața lăuntrică a fiecărui personaj, găsirii acelor elemente particulare ce diferențiază pe un individ de altul, ce-i dau culoare și adevăr. Ropoteală, din piesa lui Mihai Beniuc *În Valea Cucului,* nu este numai un prostănac ușor influențabil. Așa cum îl înfățișează Marcel Anghelescu, el este un produs al unor împrejurări sociale concrete, bine cunoscute. Servilismul lui față de președintele gospodăriei agricole colective, oportunismul lui reprezintă rămășițele unei mentalități ce se mai găsesc încă în societatea noastră și împotriva cărora se luptă cu tărie. Aceeași precizie în fixarea momentului istoric, a ambianței și caracteristicilor fiecărui personaj în parte, o vom găsi și la celelalte roluri.

Putem spune fără teamă de exagerare că fiecare interpretare a lui Marcel Anghelescu reprezintă un convingător document, a cărei valoare este cu atît mai mare, cu cît ea conține și o atitudine superioară : aceea a omului care vede în artă nu o desfătare gratuită, ci o armă de luptă eficientă. Aceasta este cauza pentru care Matei Millo, Ispas, Ropoteală, Dobcinski, sau Hlebnikov lasă puternice urme în conștiința spectatorului. Dar soarta lor ne interesează nu numai sub aspectul faptului sau amănuntului de viață autentic. Ei solicită aprobare sau dezaprobare, și în felul acesta educă. Atitudinea pe care o ia spectatorul față de personajele pe care le urmărește este dată de partinitatea interpretului, de felul cum acesta descoperă fondul social al eroului pe care îl întruchipează, de atitudinea lui critică față de rol. Drama lui Hlebnikov din *O chestiune personală* putea să se transforme foarte ușor în melodramă dacă Marcel Anghelescu nu și-ar fi înțeles personajul în toată plenitudinea lui.

Actorul a arătat, prin jocul său, cît de puțin personală este cauza pe care o apără, iar admirația pentru Alexei Kuzmici Hlebnikov este cu atît mai mare, cu cît acest om reprezintă un erou de tip nou, ce se identifică cu interesele clasei muncitoare și cu partidul ei. Interpretîndu-l pe Hlebnikov, Marcel Anghelescu a fost deosebit de convingător. Dar el a reușit să fie astfel, tocmai pentru că el însuși s-a pătruns de ideile personajului, tocmai pentru că a crezut cel dintîi în adevărul eroului său.

Marcel Anghelescu este un portretist. În realizarea portretelor sale, el nu stabilește doar un riguros și veridic paralelism psiho-fizic, ci include în mască însăși supratema rolului. Desprindem cu ușurință grija pe care o are pentru mască și pentru costum, pentru perfecta concordanță dintre ținuta interioară și cea exterioară. Dar înfățișarea sanguină a lui Ghiță Pristanda, figura obtuză a lui Maurizio din *Bădăranii*, sau sprîncenele în linie dreaptă și mustața muscă ce le poartă Ropoteală nu sînt doar simple accesorii. Fața roșcovană a lui Pristanda vorbește de la sine despre preocuparea deloc întîmplătoare a polițaiului pentru gustările și șprițurile cu care „țivilii" îl mituiesc pe acest păstrător al ordinii publice. Nu-i nevoie să-l privim de multe ori pe jupîn Maurizio, ca să ne dăm seamă cît e de stupid acest personaj, iar expresia de nedumerire permanentă pe care o citim pe fața lui Ropoteală ne vorbește suficient despre orizontul gîndirii acestui personaj. Cu aceeași abilitate poartă Marcel Anghelescu masca fals-inexpresivă a lui Dobcinski, sau cea sobră și inteligentă a lui Mihail Kogălniceanu. Desigur, s-ar putea spune — și pe bună dreptate — că aici intervine munca maestrului de machiaj, dar arta acestuia se dovedește insuficientă cînd actorul nu-și integrează organic înfățișarea personajului pe care îl interpretează. Nu o dată se întîmplă să vedem figuri compuse admirabil, pe care actorii însă le trădează de la primul gest și de la primul cuvînt. Marcel Anghelescu face corp comun cu masca pe care o poartă ; gestul, felul cum merge și vocea sînt în perfectă concordanță cu machiajul și costumul, imaginea finală fiind unitară și fără nici o notă falsă. Urmărind evoluția lui Caliban din *Furtuna*, ne dăm seama că hidoșenia acestui personaj nu este dată numai de culoarea costumului și a grimelor, de părul încîlcit și de labele de broască, ci și de felul cum actorul își poartă înfățișarea. Brațele și picioarele crispate, rigiditatea și greutatea cu care se mișcă ne fac să ne gîndim imediat la o ființă care evoluează într-un cu totul alt mediu decît cel natural ei. E aceeași impresie pe care ne-o provoacă vederea mersului unui crab pe uscat. Acolo unde înfățișarea exterioară trece pe planul al doilea, Marcel Anghelescu renunță să o compună sau abia o schițează. Bufonul din *Regele Lear* este, fără îndoială, unul dintre personajele cu cel mai mult bun simț din această piesă. „Funcția" pe care o îndeplinește pe lîngă rege reclamă desigur o înfățișare adecvată. Dar tichia de bufon și îmbrăcămintea excentrică nu trebuie să ascundă nici un moment calitățile sufletești și istețimea acestui înțelept. Marcel Anghelescu realizează chipul personajului cu o deosebită economie, lăsînd ca lucrurile pe care le spune, să cîștige adevărata lor greutate. Comicul nu derivă din ridicolul acestui personaj, ci din situația fals creată : un nebun care dă lecții de logică și bun simț.

Evident, în realizarea înfățișării exterioare, actorul pornește de la studierea minuțioasă a fondului ideologic și afectiv al personajului pe care-l întruchipează.

Numai în acest fel, poate realiza o imagine veridică și completă, actorul dezvăluind în jocul său un peisaj uman variat și complex.

„Îmi plac toate rolurile — ne mărturisește Marcel Anghelescu — și cele de largă respirație, și cele scurte, și rolurile de comedie, și cele de dramă. Îmi plac chiar și rolurile scrise mai puțin bine. Sînt foarte mulțumit ori de cît ori reușesc să aduc o prezență acolo unde dramaturgul nu aduce decît o umbră".

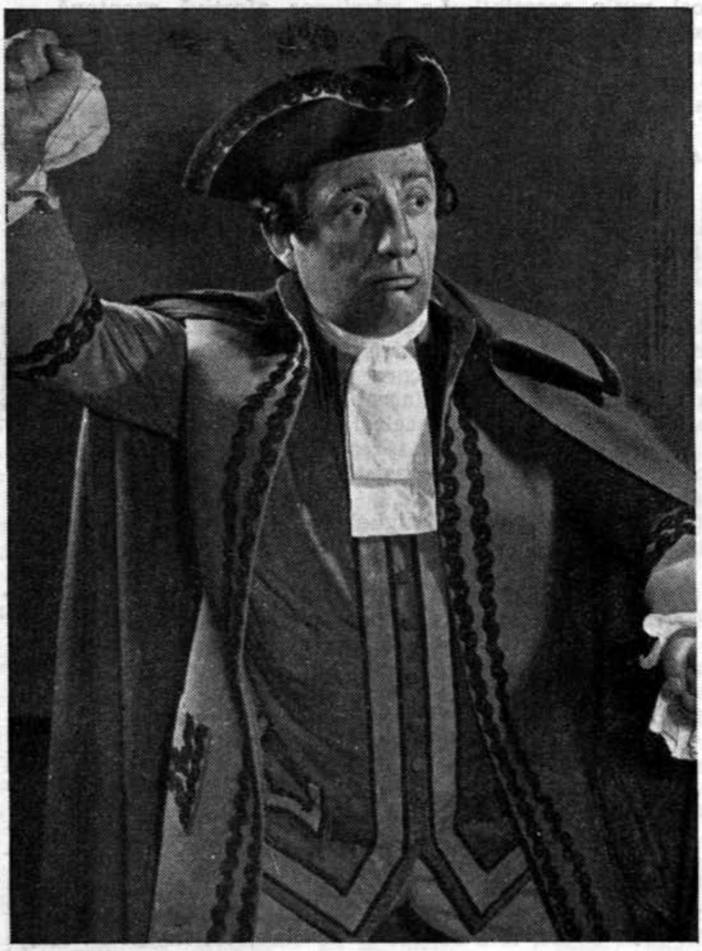
Indiferent de greutatea sau de dimensiunea rolului, Marcel Anghelescu este „prezent", justificînd necesitatea rolului său și antrenînd participarea spectatorului la evoluția sa scenică.

Adeziunea pe care publicul i-o dă acestui actor mai are o cauză ce nu e lipsită de importanță: consecvența ținutei artistice a interpretărilor. Prin specificul său, arta interpretativă este inegală, același rol prezentîndu-se altfel de la spectacol la spectacol încît putem reprezenta grafic interpretarea unui rol în timpul unei stagiuni, sub forma unei sinusoide. Marcel Anghelescu, bineînțeles, nu face excepție de la această regulă. Diferența însă dintre maxime și minime este de mică importanță. Actorul interpretează rolul cu aceeași seriozitate, începînd cu premiera piesei și sfîrșind cu scoaterea ei de pe afiș. Deși *Revizorul* numără o sumă impresionantă de reprezentații, pe Marcel Anghelescu îl vom vedea interpretînd cu același umor, cu aceeași dăruire, rolul lui Dobcinski.

Este dificil să găsești pentru un actor multilateral, cum e Marcel Anghelescu, un numitor comun al personajelor cărora le-a dat viață. Cu fiecare nouă întruchipare, actorul aduce în scenă un personaj ce nu are asemănare cu cele anterioare. Din totalitatea mijloacelor, el alege cu atenție de fiecare dată pe cele mai potrivite pentru realizarea eroului său. Marcel Anghelescu nu are preferințe exclusiv pentru gest, pentru mișcarea în scenă sau pentru o inflexiune deosebită a vocii. Dobcinski este neîndemînatic, are o voce pițigăiată, iar cînd merge, dă impresia că se încurcă în el. Bufonul din *Regele Lear* are, dimpotrivă, certitudine, o mișcare vioaie: aici schițează o tumbă, aici aruncă o tiflă, sclipind de inteligență și de voie bună. În timp ce gesturile lui Alecu Filipescu-Vulpe sînt molatice, privirea somnolentă, iată-l pe energicul și optimistul Romeo Ionescu cu gesturi scurte și zvîcnite, cu privirea pătrunzătoare, cu mersul elastic și decis. Fiecare interpretare reprezintă o compo-

În rolul titular din „Matei Millo" de Mircea Ștefănescu

În Dobcinski din „Revizorul" de N. V. Gogol



In Maurizio din „Bădăranii" de C. Goldoni

ziţie complexă şi împlinită. Hlebnikov, Kogălniceanu sau Romeo Ionescu, Matei Millo, Pristanda sau Dobcinski sînt personaje care diferă unele de altele, din toate punctele de vedere. În abordarea acestora există totuşi o trăsătură pe care actorul, prin jocul său, o lasă să transpară cu claritate. Interpretul urmăreşte cu osebire trăsătura intim şi distinctiv intelectuală a personajelor pe care le întruchipează. Deşteptăciunea sau lipsa de deşteptăciune a acestora este evidentă pentru toată lumea. Şi dacă este adevărat că inteligenţa este una din calităţile ce nu pot fi mimate, nu e mai puţin adevărat că şi reversul ei cere din partea interpretului tot atîta înţelepciune. Hlebnikov din *O chestiune personală*, Kogălniceanu din *Cuza Vodă*, Romeo din *Ziariştii* sau Bufonul din *Regele Lear* sînt oameni ce dovedesc cu fiecare atitudine spiritul lor pătrunzător, capacitatea de a face legături logice prompte, precum şi umorul, acest atribut propriu oamenilor cu adevărat inteligenţi. După cum, fiecare gest, fiecare privire a lui Maurizio, Ropoteală sau Dobcinski exprimă nivelul redus, opacitatea spirituală a acestor personaje. Lipsa de încredere, sau încrederea totală pe care spectatorul o acordă celor ce spune sau face eroul, este dată şi de această calitate, pe care actorul o imprimă de la început personajelor sale. În acest fel, ideile care sînt vehiculate ajung la public cu o deosebită putere de convingere.

Pentru un slujitor al scenei, farmecul pe care îl degajă nu e totul, desigur, dar înseamnă mult. Criteriul acesta de simpatie are, de altfel, şi o justificare de esenţă. Actorul nu este numai mandatar faţă de poetul dramatic, ci şi mesager al publicului său. Spectatorul nu vrea numai să admire, ci să recunoască şi să se recunoască în personajul căruia interpretul îi dă viaţă. Or, pentru asta, eroul trebuie să fie dacă nu apropiat, cel puţin accesibil. La adeziunea afectivă spontană se adaugă apoi, bineînţeles, cea raţională. Aceasta din urmă este însă ulterioară şi reprezintă o etapă superioară a legăturii dintre scenă şi sală. Dobcinski, Maurizio sau Ispas se impun de la prima lor apariţie. Dacă lucrul acesta este explicabil pentru personajele principale ce se află în mod firesc în centrul atenţiei spectatorului, nu acelaşi lucru se întîmplă atunci cînd avem de-a face cu personaje episodice ori secundare. Marcel Anghelescu ştie să dăruiască unei simple apariţii, contur şi substanţă. Un exemplu semnificativ îl constituie realizarea rolului lui Mihail Kogălniceanu din piesa lui Mircea Ştefănescu, *Cuza Vodă*. Propunîndu-şi să realizeze un portret al domnitorului, dramaturgul a insistat mai puţin asupra altor personaje de mare însemnătate istorică. Mihail Kogălniceanu este unul dintre acestea. Cine citeşte numai rolul, rămîne cu o amintire foarte vagă asupra personajului ; cel care asistă la spectacol, îl reţine, şi încă multă vreme. Actorul îmbogăţeşte datele caracterologice destul de precar sugerate de text. Interpretîndu-l pe Mihail Kogălniceanu, Marcel Anghelescu realizează o puternică personalitate. Ţinuta sobră, tonul decis, felul înflăcărat şi totuşi reţinut cu care vorbeşte eroul, completează schiţa realizată de dramaturg, interpretarea lui Marcel Anghelescu avînd valoarea unui portret lucrat cu profunzime şi minuţie. Acelaşi lucru îl putem afirma şi despre personajul episodic Ropoteală. De la prima replică, Marcel Anghelescu îi conferă acestui personaj toate atributele, şi deşi asistăm doar la cîteva apariţii, biografia lui Ropoteală ne apare clară, fără echivoc.

Extraordinara adaptabilitate a lui Marcel Anghelescu, puterea de muncă şi căldura cu care interpretează fiecare rol fac ca prezenţa sa să fie mereu solicitată în teatru.

Dar adeziunea totală a publicului mai are o cauză, pe care o putem considera ca fiind cea mai importantă : felul în care Marcel Anghelescu răspunde prin jocul său năzuinţelor vremurilor ce le trăim, atitudinea deliberată şi lipsită de echivoc pe care o ia faţă de personajele ce le întruchipează, modul în care reuşeşte actorul să sublinieze şi să evidenţieze noul din peisajul uman al societăţii noastre. Compoziţia actorului în Pristanda, pe care unul din cronicarii noştri dramatici şi-o figurează „fără egal“ în istoria spectacolului *O scrisoare pierdută*, este o dovadă grăitoare a felului în care a înţeles fondul social al personajului. Forţa satirică a marelui Caragiale a fost redată — chiar dacă am lua în considerare numai rolul lui Pristanda — în toată plenitudinea ei. Fără îndoială, noua atitudine faţă de personaj este dată şi de prisma prin care priveşte noul spectator, dar nu e mai puţin adevărat că o contribuţie esenţială o are şi optica actorului faţă de rol. Este evident că valoarea satirică a interpretărilor date de marile figuri din trecut personajelor lui Caragiale a fost — oricît de înaltă ca expresie — văduvită totuşi de perspectiva ideologică justă, care, în mod firesc, le-a scăpat şi pe care, tot în mod firesc, o cunoaşte şi o promovează Marcel Anghelescu. Simpatia de care se bucură reporterul special Romeo Ionescu se datoreşte aceleiaşi atitudini precise a actorului faţă de rol, Marcel Anghelescu apropiindu-se de personaj cu căldură şi înţelegere, descifrînd în replicile dramaturgului ritmul unei vieţi noi, scînteia idealurilor cu adevărat umanitare ale socialismului. Şi dacă spectacolul cu piesa lui Stein : *O chestiune personală* s-a bucurat de atîta succes, acest lucru se datoreşte cu precădere valenţelor pe care şi le-a găsit Marcel Anghelescu cu puternicul şi impresionantul Hlebnikov. Drama lui Hlebnikov este o dramă pe care societatea burgheză n-o poate înţelege şi pe care un actor străin de noile realităţi sociale nu o poate interpreta. Un partid ca antrepriză politicianistă oneroasă, şi Partidul ca exponent şi călăuzitor al maselor sînt două noţiuni care n-au nimic comun, în afară de aspectul grafic şi fonetic al cuvîntului. Pentru societatea în care trăim, a pierde carnetul de partid înseamnă a pierde diploma de umanitate, membru de partid însemnînd, în primul rînd, om. Or, Marcel Anghelescu a reuşit să realizeze proporţiile dramei şi să le transmită publicului, tocmai pentru că aparţine acestei noi societăţi şi pentru că şi-a potrivit pasul cu mersul ei înainte.

Artistul emerit Marcel Anghelescu a îndeplinit, ori de cîte ori a fost nevoie, funcţii pedagogice şi de interes obştesc, depunînd aceeaşi seriozitate şi căldură pentru realizarea sarcinilor ce-i reveneau. Nu e necesar să subliniem importanţa acestor activităţi „extrateatrale“. Oricine l-a văzut pe Romeo sau pe Hlebnikov, şi-a dat seama — prin puterea de convingere pe care o are adevărul evident — că Marcel Anghelescu nu face altceva decît să dea viaţă scenică oamenilor şi realităţilor în mijlocul cărora trăieşte şi că, pentru a învăţa pe alţii, trebuie la rîndul lui să înveţe. Şi de unde ar putea învăţa mai bine actorul, dacă nu de la viaţă ?

Valentin Silvestru

SCHIŢĂ DE ISTORIE TEATRALĂ COMPARATĂ

În preajma zilei cînd poporul nostru sărbătoreşte 15 ani de nouă istorie a sa, aducem acest modest documentar de viaţă teatrală. Stau faţă în faţă cîteva mărturii din presa ultimilor 50 de ani, despre ceea ce a fost şi despre ceea ce este.

Numim modestă această contribuţie, pentru că citatele nu sînt totdeauna pe deplin semnificative, au fost extrase dintr-un număr foarte restrîns de publicaţii şi îmbrăţişează doar unele, puţine, aspecte ale vieţii noastre teatrale de odinioară şi de azi. Totuşi, alăturarea lor este în ansamblu grăitoare ; fără îndoială că, urmărind cele de mai jos, cei vîrstnici îşi vor reaminti, iar cei tineri vor afla cîte ceva. Trebuie să preţuim din adîncul inimii tot ce a fost înfăptuit pe tărîmul culturii de regimul democrat-popular, să măsurăm încă o dată, la cea de-a 15-a aniversare a eliberării patriei, înălţimea la care a ridicat partidul rolul artistului şi demnitatea lui umană ; să ne pătrundem încă o dată de înfăptuirile care, pe tărîmul teatrului, înseamnă într-un deceniu şi jumătate cît alte zece de pînă acum — şi mai mult.

Cum cititorii noştri sînt în primul rînd oameni de teatru şi spectatori, avem credinţa că ei vor completa cu ceea ce ştiu, multe din datele de faţă. La aceasta ajută, de altfel, toate celelalte materiale din cuprinsul revistei.

Iată datele :

DIN PRESA DE DINAINTE DE 23 AUGUST

În ceea ce priveşte teatrul, acest instrument predestinat pentru cultivarea poporului, el e neutilizat încă la noi.

(„Rampa", 2 mai 1938)

Statul romîn e ridicol de zgîrcit în materie de arte. Concepţiunea lui despre protecţiunea artelor, e o ruşine naţională. *Statul nu va găsi niciodată bani pentru teatru.*

(„Rampa", octombrie 1911)

DIN PRESA DE DUPĂ 23 AUGUST

Trăsătura fundamentală a teatrului nostru de azi este aceea că se află nemijlocit în slujba oamenilor muncii.

(„Teatrul" nr. 2, 1959)

Prin fondurile crescinde acordate an de an de către partid şi guvern teatrelor, baza materială a mişcării teatrale s-a dezvoltat şi se dezvoltă în permanenţă.

(„Contemporanul", octombrie 1957)

Statul a găsit, aşadar, bani pentru teatru... ...După cîteva decenii. Şi alt stat, evident !

***

Descentralizarea artistică... E un deziderat pe care-l exprimăm de ani de zile şi în foaia aceasta şi aiurea. Necesitatea ca bătăliile teatrale să nu se mai dea într-un singur focar de cultură, în speţă, Capitala ţării — ci în cît mai multe centre.

(„Rampa", 20 martie 1922)

Pentru prima dată în istoria teatrului romînesc, un număr de 23 de teatre s-au întîlnit în capitala ţării pentru a prezenta în faţa unui numeros public, curios şi exigent, roadele muncii lor...

Decada dramaturgiei originale a dovedit existenţa în teatrele din regiuni a unor elemente tinere şi vîrstnice, talentate, capabile de a depune o activitate creatoare preţioasă şi a ridica nivelul artei teatrale romîneşti, ştergînd barierele între provincie şi Capitală.

(„Contemporanul", 18 ianuarie 1957)

N-a trecut nici un an de la decada dramaturgiei originale şi iată că actualul concurs al tinerilor artişti vine să schimbe din nou peisajul teatral al ţării.

Baia Mare poartă steagul, alături de Craiova. Iaşii sînt în impetuoasă creştere...

(„Contemporanul", 7 iunie 1957)

36 de teatre dramatice dintre care marea majoritate în regiuni, iată ce face, printre altele, ca azi „bătăliile teatrale" să nu se dea numai în Capitală...

***

Teatrele din provincie : ocolite de public, avind un repertoriu mai prejos de orice critică, cu un ansamblu de mîntuială, unele din aceste instituţii nu fac decît să compromită ideea de teatru în provincie... (Sînt) pepiniere de actori neputincioşi, deveniţi simpli funcţionari dramatici... organisme moarte, fără nici o însemnătate pentru mişcarea teatrelor.

(„Rampa", 1 septembrie 1929)

...asiguraţi cel puţin bătrînilor artişti pîinea lor, ca să aibă cei juni cel puţin astă încurajare la martiriul lor ; sînt posturi în teatru pentru supravegherea teatrului, pentru îngrijirea teatrului aste posturi se ocupă azi, ca în nici o ţară, de particulari şi un biet artist bătrîn care de la formarea lui şi pînă azi... şi-a sacrificat viaţa lui, stă de se uită cum cei din afară vin de se hrănesc din Teatrul lui.

(Dintr-un memoriu adresat ministrului de Interne, în 1862, de către Matei Millo, A. Gatineau, I. Wachmann, I. Caragiale, Mihail Pascaly, St. Vellescu, A. Flechtenmacher şi alţii)

Fostele teatre de provincie, — mici, născute în primii ani după eliberare, din îmbinarea uneori, numai pe baza elanului, a actorilor profesionişti cu talente amatoare, înzestrate cu mijloace foarte reduse dar sprijinite cu mare căldură de partid, de organele locale ale puterii populare, de publicul nou, s-au înmulţit şi s-au transformat în cîţiva ani în instituţii teatrale solide, ale căror spectacole, susţinute de colective mari, constituie experienţa artistică peste care nu se poate trece.

(„Contemporanul", 15 iunie 1956)

Pe linia unor rezolvări de ordin material privind pe oamenii noştri de teatru, se poate aprecia că a fost rezolvată una din cele mai discutate probleme, aceea a reglementării sistemului de pensii.

(Din raportul Direcţiei Teatrelor la Consfătuirea pe ţară a oamenilor de teatru din ianuarie 1957. „Contemporanul", 18 ianuarie 1957)

Un răspuns bun. Dar cu oarecare întîrziere (95 de ani) !

***

Nu vă temeţi de un istoric al mizeriilor îndurate de breasla actoricească de la tinerele sforţări ale lui Millo pînă la vagabondajul nenorocitelor trupe de provincie care aşteaptă şi în ziua de azi, cu ochii la casa micilor hangare, servind de săli de spectacole — că doar se va aduna cu ce să potolească şi să mascheze mizeria lor rătăcitoare ?

Această luptă pentru existenţă şi uneori pentru un ideal înduioşetor, e cunoscută de mulţi dacă nu de toţi acei care se perindă prin sălile de teatru. Mulţi o plîng, unii o dispreţuiesc, dar nimeni nu se interesează de ea, nimeni în viaţa noastră socială nu-i acordă nici cel puţin acea mînă de ajutor pe care s-ar cădea s-o întinză măcar mila dacă nu dreptatea.

(Al. Davila, „Rampa" 19 octombrie 1911)

Sîntem acum în posesia unei statistici riguroase, dovedite, pe care o împărtăşim cititorilor voitori să ştie ce progrese au fost făcute în zece ani în ceea ce s-a convenit să se denumească altadată, uşuratec, cultură :

...Teatre dramatice: 16 în 1938, sporite la 37 în 1956.

...Teatre de păpuşi, inexistente în trecut, 20 în 1956.

...Numărul spectatorilor la teatre
în 1938, 1.592.904 ;
în 1955, 7.814.089.

...Diferenţa în ce priveşte artele şi sorisul dintre două regimuri, unul de indiferenţă şi altul de realizări concrete, e limpede dovedită şi pentru orbii benevoli.

(Tudor Arghezi, „Contemporanul", 4 ianuarie 1957)

...Se înţelege că pe ambele coloane, şi cea din dreapta, şi cea din stînga, s-ar mai putea cita alte mii de mărturii edificatoare.

***

Teatrul Naţional e în plin bolşevism. Întîi s-au agitat maşiniştii, pe urmă lucrătorii de la recuzită, croitoresele şi acum stagiarii, care cer indemnizaţii de chirie. Afară de aceasta, cei retrogradaţi astă vară, fac tot felul de planuri revoluţionare...

Prin aceste indemnizaţii şi sporiri, stagiarii vor putea face faţă timpurilor grele

Aceasta e vremea cînd instituţia noastră de veche tradiţie, Teatrul Naţional, a căpătat o nouă trainică strălucire, s-a integrat acelei căi luminoase pe care generaţii întregi de artişti au visat-o ca o împlinire, calea slujirii poporului, în condiţii de adevărată libertate.

(Niky Atanasiu, „Contemporanul", 25 ianuarie 1957)

prin care trecem cînd scumpetea e atît de mare, incît cu salariile pe care le au actualmente *nu pot trăi*...

...Memoriul lor e iscălit de G. Ciprian, Nae Săvulescu, N. Bălţăţeanu, I. Tilvan, Aurel Athanasescu...

...Ei sînt hotărîţi să se pună în grevă...

(„Rampa", 7 decembrie 1918)

În anii care s-au scurs de la instaurarea puterii populare la noi, s-a făcut foarte mult, din grija partidului şi a guvernului, şi pentru Naţional. Grija marilor directive şi ajutoarele au fost date din plin. Slujitorii scenei, ei înşişi, s-au văzut preţuiţi, încurajaţi, cinstiţi şi recompensaţi... S-au amenajat săli, din ce în ce mai bune... cît mai aproape de nevoile adevărate ale unui teatru naţional.

(Ion Marin Sadoveanu, „Teatrul", nr. 4, 1957)

Este ştiut că astăzi condiţiile de viaţă şi de muncă sînt pe deplin asigurate tuturor actorilor din toate teatrele, în frunte cu Naţionalele.

***

O statistică făcută asupra absolvenţilor din ultimii ani ai Conservatorului, n-ar putea da nici ZE-CE talente remarcabile... Bănuim o cauză : este lipsa de entuziasm cu care elevii de Conservator aşteaptă absolvirea. Ei ştiu, cei mai mulţi, că nu se vor putea plasa. Că vor trebui să înceapă să bată pe la uşile teatrelor oficiale şi particulare pentru a obţine un angajament. Că vor trebui să se folosească deseori de alte elemente decît de meritele lor pentru a obţine acest angajament.

(„Rampa", 10 iunie 1922)

Învăţămîntul superior artistic asigură, precum se vede, o consolidare a talentelor veritabile, prin muncă temeinică asupra însuşirilor naturale şi prin cultură bine alcătuită, fără de care darurile artistice greu răzbat la lumină.

(„Contemporanul". 15 iunie 1956)

În ultimii ani, Institutul de Teatru a dat numeroşi absolvenţi care s-au îndreptat spre toate colţurile ţării, aducînd odată cu tinereţea, elanul, patosul şi o dragoste fierbinte de muncă. Se vorbeşte... despre talentata echipă de tineri de la Craiova, despre tinerii din Galaţi, despre cei de la Baia Mare etc.

(„Teatrul", nr. 5, 1957)

Acum ies într-un an, din Institut, zeci de talente — şi nu este afiş de spectacol teatral sau generic de film romînesc, care să nu poarte în frunte măcar un nume de tînăr actor, absolvent din aceşti ani al Institutului de Artă Teatrală „I. L. Caragiale".

***

Trebuie să se asigure scriitorilor noştri dramatici, în afară de tantiemele ce li se cuvin pentru lucrările lor, premii însemnate, care să le dea şi lor putinţa de a trăi fără grijă şi de a putea lucra neturburaţi de fantoma nevoilor zilnice.

(Rampa, 20 noiembrie, 1918)

Stau cu chirie la mansardă şi sînt mulţumit că reuşesc să-mi achit chiria la timp.

Tot teatrul pe care l-am scris, mi-a adus atîţia bani cît mi-au trebuit să plătesc pentru tipărirea lui *Mitică Popescu* şi *Mioara*, pe care însă nu le-am putut scoate de la tipografie.. De altfel, n-am tras din fiecare, decît cîte 500 exemplare.

(Interviu acordat de Camil Petrescu ziarului „Rampa", 3 aprilie 1933)

Dată fiind importanţa dezvoltării ştiinţei, literaturii şi artei pentru succesul operei de construire a temeliilor socialismului şi necesitatea stimulării activităţii ştiinţifice, literare şi artistice, prin crearea de condiţii prielnice dezvoltării ştiinţei şi culturii, puse în serviciul poporului, C.C al P.M.R. hotărăşte :

1. Să propună guvernului R.P.R. de a institui, cu începere din anul 1949, un număr de 15 premii anuale (...) pentru lucrări ştiinţifice şi opere de artă eminente din următoarele domenii : (...) poezie, proză, literatură dramatică, filologie şi teorie a literaturii şi artei, publicistică, muzică, plastică.

. . . .

3. Să propună guvernului de a fonda pe lîngă Societatea Scriitorilor din R.P.R. o instituţie purtînd numele „Fondul literar al Scriitorilor din R.P.R." avînd drept scop ajutorarea materială sub diferite forme a scriitorilor, în vederea asigurării de con-

diţii favorabile pentru desfăşurarea muncii lor creatoare...

(Din Hotărîrea Şedinţei Plenare a C.C. al P.M.R. asupra stimulării activităţii ştiinţifice, literare şi artistice, publicată în „Scînteia", decembrie 1948)

Ministerul Învăţămîntului şi Culturii a iniţiat organizarea unui concurs de dramaturgie, închinat celei de a 15-a aniversări a eliberării patriei noastre de sub jugul fascist... Concursul este dotat cu premii în valoare totală de 160.000 lei, la care se adaugă şi suma de 32.500 lei pentru lucrările destinate Concursului „Vasile Alecsandri".

(„Teatrul", nr. 12, 1958)

Ediţia definitivă de **Teatru** ***a lui Camil Petrescu a apărut nu în 500, ci în 10.000 de exemplare, dar nu în 1933, ci în 1956. Premiul de Stat a încununat, printre alţii, şi dramaturgi. S-au asigurat şi „tantiemele" şi premiile ; „fantoma nevoilor zilnice" nu va mai bate niciodată la geamul dramaturgilor.***

***

Nimeni nu pomeneşte ceva de piesele originale. Nicăieri n-am văzut un rînd despre teatrul nostru, despre autorii noştri...

(„Rampa", 15 august 1936)

Ordinul nr. 253 (...) al Ministerului Învăţămîntului şi Culturii reprezintă unul dintre cele mai însemnate documente(...) din istoria teatrului romînesc... (...) teatrele au obligaţia să deschidă stagiunea (...) cu o premieră a unei piese romîneşti, de preferinţă a unui autor contemporan... Ţinînd seama de importanţa dramaturgiei originale în opera de educare a poporului, repertoriul fiecărui teatru sau secţie va cuprinde în mod obligatoriu cel puţin două piese originale de autori contemporani pe stagiune (în cazul teatrelor cu două sau mai multe scene, numărul acestor piese va fi de cel puţin trei)...

(„Teatrul", nr. 5, 1957)

...Şi apoi, există astăzi vreo luare de poziţie în problemele teatrului, în care să nu se afirme preponderenţa în repertoriu, necesitatea stimulării continue, dragostea faţă de dramaturgia originală?

***

Vremurile de azi, predestinate surogatului, nu cer prea mult încă teatrelor. Antreprenorii aşa-zişi culturali, profită de această scădere a tuturor nivelurilor, oferind ca şi mezelarii, tobă cu zgîrci în loc de tobă cu limbă...

Actori mari ca Storin, Ion Manolescu, Tony Bulandra, V. Maximilian, etc. ...sînt şomeri, neputînd încheia contract cu vreunul din sus-zisele teatre.

(„Rampa", 9 august 1942)

Izgonirea marilor artişti de pe scenele romîneşti, rezumă un moment odios al teatrului nostru de azi.

În ţara noastră, creatorii din toate domeniile artei se bucură de dragostea deplină a celor ce muncesc, de sprijinul şi preţuirea regimului de democraţie populară. Autorilor dramatici, regizorilor, actorilor li s-au creat condiţii favorabile de muncă, condiţii de care nici unul dintre noi nu s-a putut bucura în trecut. O mărturie în acest sens o constituie decernarea premiilor de stat, a titlurilor de artist al poporului, artist emerit, maestru al artei, actorilor şi regizorilor de frunte din ţara noastră.

Fruntaşii scenei noastre, Lucia Sturdza Bulandra, N. Bălţăţeanu, Aura Buzescu, Ion Manolescu, G. Storin, G. Timică, So-

Publicului romînesc să i se redea artiştii lui. Sălile să se dea artiştilor, nu impresarilor !

(„Rampa", 18 octombrie 1942)

nia Cluceru, C. Antoniu, V. Maximilian, G. Vraca, G. Ciprian, G. Calboreanu şi alţii au posibilitatea să-şi valorifice din plin talentul.

(Lucia Demetrius, „Contemporanul", 11 ianuarie 1953)

Se poate afirma că nu există nici un actor romîn de valoare care să fi rămas azi departe de scenă. Din frontul nostru teatral compact, unitar, masiv, nu lipseşte nici un talent autentic.

***

De fapt, înainte de a se începe repetiţiile, actorii ar trebui să se strîngă la un loc şi piesa ar trebui citită tuturora, pentru ca fiecare să priceapă măcar despre ce e vorba.

(„Rampa", decembrie 1918)

...În spiritul muncii colective pe deplin încetăţenită în teatrele sovietice, se creează acum, la noi, o nouă şi admirabilă tradiţie a creaţiei colective.

(„Contemporanul", 15 iunie 1956)

Azi, în teatrul nostru, actori care să nu ştie „despre ce e vorba" în piesa în care joacă, sînt de neconceput.

***

...Un actor are de spus o lungă tiradă. Preotul Thaliei se laxă în glas şi rezemîndu-se de un stîlp, îşi spune rolul rar şi cu mlădieri de voce.

Regizorul, din fundul sălii, începe să urle :

— Mai repede ! ...Mai repede ! ...Cu o sută de kilometri pe oră, nu ca boul la jug.

— Dom'le... am intenţii...

— Dă-le dracului de intenţii că habar n-ai ce-i aia... vorbeşte iute-iute şi mai dă-te-n moaş-ta la dreapta că nu se vede stîlpul.

...O jună actriţă apare cu rolul în mînă. Regizorul urlă :

— Aruncă rolul... Să-ţi fie ruşine obrazului...

— Păi a fost pusă în repetiţie abia alaltăeri.

— Ei şi ? ...Peste cinci zile e premieră ...Să nu spui că nu poţi să inveţi, că atunci înseamnă că eşti tîmpită !

(Reportaj de la o repetiţie — în „Rampa", 9 octombrie 1929)

S-a sugerat domnului Demetriad ideea unui ciclu de reprezentaţii la Praga şi Viena. Tratativele le-am condus chiar eu, însă, deoarece, cu toate stăruinţele mele n-am putut obţine asentimentul d-lui Ministru Lepădatu care a invocat dificultăţile bugetare din acel moment, dorinţa noastră nu s-a putut înfăptui.

(„Rampa", 9 mai 1925)

„Cizelăm rolurile. Le dăm o nouă strălucire".

(Eugenia Popovici)

„Voi căuta să arăt că printr-o temeinică pregătire, o simplă prezenţă scenică poate fi cizelată, ridicată la valoarea unui portret..."

(Ion Manu)

„Ne-am străduit să înţelegem şi apoi să aplicăm, în creaţia artistică, sistemul lui Stanislavski... atmosfera generală de muncă din colectiv nu ne-a făcut să ne simţim obosiţi nici o clipă..."

(Radu Beligan)

...Piese jucate de zeci de ori, de sute de ori, roluri duse în turnee, peste hotare. Şi totuşi ! Fiecare scenă e încă o dată adîncită, fiecare moment e din nou topit şi retopit artistic.

(Dintr-un reportaj despre repetiţiile Naţionalului în vederea turneului în U.R.S.S. — „Teatrul", nr. 9, 1958)

(Artiştii Teatrului Naţional „I. L. Caragiale") fuseseră la Paris... Jucaseră acolo. ...Aduceau cu ei laurii unui triumf care-şi purtase ecourile în lumea întreagă... ...Nu se aşternuse încă uitarea peste succesul de la Paris şi a venit Veneţia... Ovaţii şi elogii, de asemeni neprecupeţite...

. . . .

Am luat cu noi şi o bogată experienţă şi amintiri de neşters. Dar am plecat şi cu sentimentul unei datorii împlinite : (noi, Teatrul Naţional „V. Alecsandri", din Iaşi) eram primul ansamblu teatral romînesc care dădea reprezentaţii în Uniunea Sovietică.

(„Teatrul", nr. 12, 1957)

Turneul nostru (al Teatrului Național „I. L. Caragiale") în Uniunea Sovietică (...) a înregistrat (...) un răsunător succes.

(„Teatrul", nr. 10—11, 1958)

La care ar mai trebui adăugate citate despre turneul teatrului din Constanța în R. P. Bulgaria, al celui din Tg. Mureș în R. P. Ungară, al Teatrului de Operetă în U.R.S.S., al Teatrului „Țăndărică" la Moscova, Varșovia, Cairo, Praga, Tirana...

Nu numai Demetriad, ci toți marii artiști de odinioară sînt acum recompensați pentru umilința lor de atunci...

***

Uniunea Internațională a Marionetiștilor s-a adunat în Congres la Paris...

Romînia a lipsit de la Congres. Nastratin Hogea, Păcală și Tîndală, atîtea creații ale poporului așteaptă încă mașinistul ingenios pentru ca să zbenguie sub destinul frînghiei!

(„Rampa", 11 decembrie 1929)

Al cincilea „Congres al Uniunii Internaționale a Păpușarilor" s-a ținut nu de mult la Praga. Printre cele 16 țări, ai căror reprezentanți au luat parte la dezbateri, s-a numărat și Republica Populară Romînă.

. . . .

„Țăndărică", el singur, dă acum 600 spectacole în fiecare an, la care asistă în medie o sută cincizeci de mii de spectatori, mici și mari.

. . . .

„Țăndărică" al nostru... a colindat sumedenie de țări, obținînd nu numai aplauzele, ci și stima oamenilor de breaslă...

(„Teatrul", nr. 5, 1957)

Festivalul internațional al teatrelor de păpuși de la București va însemna pentru păpușarii din lumea întreagă un eveniment foarte important... Nu încape îndoială că orașul București și guvernul romîn au meritul unei acțiuni culturale ale cărei proporții și perspective pentru această ramură a artei dramatice nici nu pot fi încă apreciate pe deplin.

(Dr. H. R. Puschke din R. F. Germană, „Teatrul", nr. 5, 1958)

Nu numai că Romînia nu va mai lipsi de la nici o manifestare importantă a păpușarilor, dar din 1958 încolo organizează la trei ani o dată, în propria-i capitală, cel mai mare Festival Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete.

Ne oprim aici; pentru fiecare întrebare, doleanță, ori amărăciune, ori constatare negativă din trecut, se pot da în prezent zeci de răspunsuri, care dovedesc fundamentalele schimbări pozitive ce s-au produs după Eliberare. Nu există sector al vieții teatrale în care azi să nu-l depășească înzecit pe ieri, nu există nici un compartiment al mișcării noastre teatrale care să fi rămas — nu în urma, ci măcar la nivelul trecutului.

Atîtea piese originale n-au fost niciodată. Atîția actori, și încă atîția de talent, n-am avut niciodată. Atîția regizori, scenografi, secretari literari, tehnicieni, critici, activiști teatrali n-au fost niciodată la noi. Cifra spectatorilor nu suferă comparație cu trecutul. Numărul artiștilor amatori de azi nu poate fi comparat cu cel de odinioară. Din unele puncte de vedere, nu se pot face absolut nici un fel de alăturări, pentru că: n-a existat în trecut nici un teatru de păpuși; n-a existat nici un fel de viață teatrală în orașele Bîrlad, Reșița, Sf. Gheorghe, Piatra Neamț, Turda și atîtea altele; n-a avut loc niciodată, nici un fel de festival al teatrului romînesc; nu s-a întreprins nicicînd vreun turneu oficial al unei trupe romînești în străinătate

Sub soarele socialismului, teatrul romînesc înflorește nestingherit și se afirmă, îngrijit cu dragoste de partid, ca una din florile cele mai frumoase din cîmpul culturii unui popor mîndru și liber.

REÎNTÎLNIRE CU POEZIA REVOLUȚIEI

Teatrul Național „I. L. Caragiale": *Tragedia optimistă* de Vs. Vișnevski

Marile opere de artă, capodoperele, au persistența vibrației perpetue. După revelația primei întîlniri, lasă în suflet chemarea, mai mult: necesitatea, întoarcerii asupra lor. Poezia lui Eminescu, pictura lui Luchian, romanul lui Tolstoi sau Șolohov, tragedia lui Shakespeare, muzica lui Beethoven — citite, văzute și ascultate de atîtea ori — exercită atracții irezistibile, sînt izvoare mereu proaspete din care oricît ai bea nu te saturi niciodată. *Tragedia optimistă* a lui Vsevolod Vîșnevski e o asemenea capodoperă, un asemenea izvor. De aceea, nu e de mirare că la distanță de numai o stagiune, publicul Capitalei are bucuria de a revedea piesa lui Vișnevski într-o nouă montare, și că Vlad Mugur și Jules Perahim — după succesul versiunii craiovene — reiau studiul aceluiași text, gata să încerce din nou ei înșiși, și apoi să-l transmită altora, fiorul de înaltă gîndire și poezie al *Tragediei optimiste*.

Am așteptat premiera Naționalului cu legitima credință că vom asista la un cert pas înainte față de spectacolul de la Craiova. Așteptările nu ne-au fost dezmințite. Lectura reîmprospătată descoperă totdeauna sensuri și aspecte noi, care se adaugă celor de bază, asimilate inițial. La rîndul lor, repetițiile pe scenă au și ele darul de-a sugera soluții inedite, plusuri în caracterizarea personajelor, clarificări ale raporturilor dramatice din care se închegă conflictul. Reluînd *Tragedia optimistă* — în condițiile optime oferite de prima scenă a țării — Vlad Mugur și-a asumat, prin urmare, două sarcini esențiale: adîncirea sensurilor operei literare și perfecționarea concepției scenice. Spectacolul a pus în evidență faptul că Vlad Mugur a fost atras și preocupat mai mult de cea de a doua. Nu pentru că ar fi neglijat problematica piesei și mesajul ei de luptă, ci pentru că în această ultimă premieră talentatul director de scenă s-a concentrat cu precădere asupra muncii regizorale propriu-zise. S-ar putea spune că, din unghiul acesta, Vlad Mugur și-a rotunjit, și-a desăvîrșit — în actul concret al punerii în scenă — viziunea de la Craiova.

Spectacolul Naționalului este, așadar — după opinia noastră — mai cu seamă excelent *regizat*. Adică, lasă să apară clar migala unor repetiții riguroase, a exercițiului dus aproape pînă la desăvîrșire. Întreg ansamblul actoricesc și tehnic a funcționat cu foarte mare precizie. Nimic din intențiile și indicațiile regizorului n-a trădat vreo fisură, vreo șovăială. Vlad Mugur a știut să se impună actorilor, iar aceștia l-au secondat cu maximă fidelitate. Cu alte cuvinte, fiecare interpret a știut și a priceput *ce* trebuie să facă, și *cum*.

Am admirat astfel, din nou, știința regizorului de a compune sau de a resfira plastic grupurile de personaje; am simțit cum se creează tensiunea primei întîlniri a Femeii-comisar cu „detașamentul", sau în scena uciderii lui Vainonen; am văzut cum mijește clipa de sublim a morții Femeii-comisar, din final. Într-un cuvînt, am avut senzația unui ochi și a unei mîini regizorale mereu și pretutindeni prezente.

Dacă, pe lîngă aceasta, mai arătăm că Jules Perahim și-a rotunjit și el geometria decorului (o spirală de data aceasta perfect circulară, la Craiova era mai mult eliptică), adăugîndu-i o cortină cu transparențe de cristal, pe care se înscrie un arc de arme cu fanioane la baionete, lansate ca într-un zbor de flăcări purpurii, reiese limpede că interpreții au avut la dispoziția lor o sigură îndrumare regizorală și o expresivă ambianță scenografică.

Un alt merit al regiei, egal cu cele subliniate mai sus, este alcătuirea distribuției: omogenă, plină de elan, în cea mai mare parte, tînără și tinerească. Aceasta nu înseamnă însă că interpretările au avut aceeași intensitate și aceeași valoare. Dintre ele se cuvine să desprindem cu deosebire pe cele ale Marcelei Rusu, Toma Dimitriu, Florin Piersic și C. Rauțchi.

Întruchipînd-o pe Femeia-comisar, Marcela Rusu a dat personajului noblețea și tăria care-l fac clasic. Atît în scenele cînd înfruntă masa de marinari, cît și atunci cînd dialoghează rînd pe rînd cu ei, Femeia-comisar (creată de Marcela Rusu) și-a dovedit calitățile esențiale de conducător

Scenă din actul I

comunist: analiză eficace a fenomenului, hotărîre imediată, legătură promptă între gîndire și acțiune. Vorbind cu o dicțiune excelentă, nuanțînd subtextul, actrița a stabilit relații mereu clare cu celelalte personaje. De o particulară pregnanță ni s-au părut scena scrisorii către prietena din Piter, „tatonarea" Comandantului și a lui Alexei, ca și momentul final al morții. Cu acest rol, Marcela Rusu înregistrează unul din cele mai mari succese pe linia ascensiunii sale artistice.

Alături de ea, Florin Piersic — debutant pe scena Naționalului — s-a remarcat printr-o prospețime reconfortantă și chiar printr-o intuiție scenică destul de matură. Firește, tînărul actor n-a subliniat cu egală vigoare toate fațetele complexului Alexei. Dar cele pe care le-a subliniat — o anumită candoare, fondul sufletesc încă neintinat, exuberanța, inteligența — au reieșit din plin, și nu numai grație datelor naturale ale actorului, ci și unui studiu atent și aplicat. C. Rauțchi și-a cîștigat un plus de siguranță și de liniște scenică față de interpretarea de la Craiova, atrăgînd din nou atenția asupra expresivității acțiunilor sale fizice (mersul caracteristic, gestica etc.) Toma Dimitriu (Căpetenia grupului de anarhiști) a întrupat un personaj masiv, subliniindu-i atît agresivitatea, cît și șiretenia elementară. S-a văzut limpede din interpretarea lui Dimitriu cum Căpetenia desfășoară steagul anarhiei pentru a-i aservi pe marinari propriei lăcomii de conducere și de parvenire. Din restul numeroasei distribuții am mai notat mobilitatea și agerimea lui Victor Moldovan (Vainonen), sobrietatea lui Al. Demetriad (Comandantul vasului), expresivitatea lui Dem. Rădulescu (Cel din Odessa), cum și omenia caldă a lui Mircea Constantinescu (Al doilea ofițer).

Mai puțin convingătoare a fost, însă, perechea celor doi Plutonieri (unul din elementele succesului de la Craiova). Gheorghe Cozorici, care a mai interpretat o dată rolul, și-a superficializat avîntul, ascultîndu-și prea insistent vocea, într-adevăr frumoasă, și fiind mai puțin atent la substanța textului. Grigore Pavel (Primul plutonier) ni s-a părut de-a dreptul fals, retoric, exterior, nepătruns de fiorul replicilor rostite.

* * *

Reprezentarea *Tragediei optimiste* pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale" are o semnificație deosebită. Atît pentru că incununează o serie de spectacole anterioare cu nemuritoarea operă a lui Vişnevski — situîndu-se în fruntea lor —, cît şi pentru faptul că fixează un moment de calitate în însăşi evoluţia Naţionalului în actuala stagiune. De fapt, Naţionalul îşi luase sarcina de-a monta *Tragedia optimistă* încă mai de mult. Considerente de nu ştiu ce ordin au făcut ca împlinirea angajamentului să fie amînată pînă acum. Oricum, Naţionalul trebuie felicitat pentru această acţiune.

Faţă de premierele Naţionalului în această stagiune, caracterizate mai mult prin încercări de studio sau prin reluări de clasici, *Tragedia optimistă* reprezintă, după succesul comediei lui Beniuc, o înviorare artistică, o situare mai sigură pe texte de incontestabilă valoare politico-ideologică. Patosul şi sublimitatea tragediei lui Vişnevski, în care Marea Revoluţie Socialistă îşi retrăieşte poemul, vibrantele replici ale celor doi Plutonieri, forţa şi puritatea Femeii-comisar, eroismul regimentului de marinari — toate acestea au făcut ca în sala Naţionalului să răsune un glas plin de măreţie, cum de mult n-a mai răsunat.

Spectacolul realizat de Vlad Mugur, în colaborare cu Jules Perahim, a fost într-adevăr o expresie de artă a revoluţiei, un spectacol mobilizator, la capătul căruia publicul trăieşte sentimentul înaripării revoluţionare, al întăririi credinţei nestrămutate în triumful cauzei socialiste.

Cu *Tragedia optimistă*, prima scenă a ţării şi-a regăsit menirea majoră: aceea de a sădi în sufletul spectatorului ideile şi sentimentele celei mai măreţe revoluţii din istoria omenirii, de a contribui la transformarea conştiinţei lui de cetăţean al celei mai drepte orînduiri sociale, socialismul.

Ca una din cele mai mari izbînzi artistice şi agitatorice ale Teatrului Naţional „I. L. Caragiale", *Tragedia optimistă* va intra cu cinste în repertoriul permanent al acestui teatru. Realizatorii săi — regizor, actori, scenograf — au nobila îndatorire de a-i spori frumuseţile şi vigoarea mesajului, spre a fi o pildă mereu vie pentru nenumărate generaţii de spectatori, cetăţeni conştienţi şi mîndri de cuceririle revoluţionare ale patriei noastre socialiste.

Florian Potra

SPRE ÎNSUŞIREA OPEREI LUI BRECHT

Teatrul Muncitoresc C. F. R. Giuleşti: ***Domnul Puntila şi Sluga sa Matti* de B. Brecht**

Ştiam că unele teatre din Romînia au mai pus în scenă lucrări de Brecht. Mai ştiam că şi în Ungaria au fost reprezentate piese de ale lui, iar de la colegii noştri unguri aflasem că felul de joc, stilul brechtian nu fuseseră dobîndite în aceste spectacole. Aşa, de pildă, ni s-a relatat — ni s-au arătat, de altfel, şi fotografii — că montarea piesei *Omul cel bun din Sıciuan* trebuie considerată un experiment neizbutit, un fel de „chinoiserie".

Cît despre Romînia, aflasem că *Cercul de cretă caucazian* s-a transmis la posturile de radio Bucureşti, într-o adaptare adecvată, că *Mutter Courage* s-a jucat la Sibiu, Iaşi şi Timişoara, iar la Teatrul Naţional din Bucureşti şi, de asemenea, la teatrul din Sibiu, *Puştile Terezei Carrar*. Dar în privinţa acestor spectacole n-am avut decît relatări şi fotografii.

Am avut *o surpriză îmbucurătoare* văzînd că Teatrul Muncitoresc C.F.R., care a montat *Puntila*, s-a achitat, pentru noi, neaşteptat de bine de această misiune. Şi această reuşită a lui este cu atît mai surprinzătoare pentru noi, cu cît ştiam că în Romînia nu există încă o tradiţie de teatru brechtian. Nădăjduiam că tocmai turneul nostru va stîrni discuţii şi va stimula încercări practice. Ţin să subliniez că rezervele noastre în legătură cu curajosul act al Teatrului C.F.R. Giuleşti s-au dovedit a fi neîntemeiate, cu totul şi în toate privinţele neîntemeiate. Ceea ce ne-a fost dat să vedem pe scena acestui teatru a constituit pentru noi o mare şi plăcută surpriză.

Esenţa piesei a fost pusă în lumină chiar de la prima scenă, şi cu fiecare moment ea a fost tot mai limpede. Fabula, argumentaţia piesei au ieşit în evidenţă cu toată claritatea. Şi ceea ce se cere în primul rînd unui spectacol este tocmai ca el să dea glas argumentaţiei, să pună în lumină fabula piesei. Dacă se realizează acest aspect, putem afirma cu deplin temei că spectacolul e izbutit şi să fim mai îngăduitori cu unele deficienţe.

Cît priveşte spectacolul Teatrului Muncitoresc C.F.R., marele lui merit constă în reliefarea clară şi cuprinzătoare a fabulei, datorită unui stil de joc realist. După părerea noastră, este unul din principalele

Şt. Mihăilescu-Brăila în rolul titular

merite ale acestei reprezentații. Am avut aci prilejul să urmărim o interpretare realistă, cu totul și cu totul în spiritul celei promovate de Brecht, prin prezentarea și construirea personajelor urmărindu-se a se pune în lumină fundamentul social al fiecăruia din ele. Aș vrea să spun că personajele au căpătat o semnificație socială pe parcursul întregii desfășurări a piesei. Faptul acesta se cuvine a fi subliniat, întrucît climatul specific al colectivului nu e cel de la noi, de la teatrul lui Brecht.

În privința interpreților, a fiecăruia în parte, am putut observa de pildă că Puntila (Ştefan Mihăilescu-Brăila) lasă se se întrevadă, încă de la prima sa scenă, răutatea personajului. Ni s-a înfățișat o figură tăioasă, de o mare răutate, nu numai în scenele mari de luciditate, ci chiar și în scenele de beție, pe parcursul momentelor ce le alcătuiesc. Ne-au plăcut la Matti (Colea Răutu) calmul, ținuta sa de o vădită demnitate proletară, precum și jocul curat pe care l-a desfășurat interpretul acestui personaj. După cum ne-au mai plăcut — și aș vrea să subliniez că i-am urmărit cu luare-aminte pe toți — interpreții rolurilor de mai mică întindere. Așa, de pildă, ni s-a părut admirabil Frederic (Traian Dănceanu), rol interpretat cu o deplină înțelegere a situației de către un actor atent, care s-a dovedit a fi talentat tocmai pentru că nu face nimic de prisos. Interpretul Atașatului (Titu Vedea) ne-a oferit, pe de altă parte, un studiu bine conturat, cu o adresă precisă — o creație unitară, interesantă și plină de umor. Mi-a plăcut cum a fost jucată Eva (Maria Georgescu-Pătrașcu). Interpreta acestui rol a pus în lumină în mod deosebit stupiditatea acestei așa-numite „fete de familie", dîndu-i expresie cu talent și cu un puternic simț de autoironie. Firește, am apreciat mult și realizarea Contrabandistei (Dody Caian), care ni s-a părut a fi o apariție viguroasă datorită unei foarte bune actrițe. Farmacista (Sabina Mușatescu), telefonista (Elvira Petreanu) și-au jucat, de asemenea, bine respectivele roluri.

S-ar mai putea spune multe lucruri bune despre fiecare interpret în parte (Tamara Buciuceanu, Jenny Oancea etc.); un lucru este însă sigur, și anume că atît cei pe care i-am numit, cît și cei pe care nu i-am citat, au jucat cu toții foarte bine. Fac această afirmație, deși este îndeobște greu să formulezi aprecieri la actori pe care-i vezi jucînd pentru prima oară, intrucît nu ai termeni de comparaţie cu realizările lor în alte roluri.

Mă gîndesc la spectacolele cu această piesă de pe scena Teatrului nostru „Berliner Ensemble", cu Steckel şi Bois în rolurile titulare. Interpretarea de care se bucură Puntila pe scena Teatrului C.F.R. a avut multe înrudiri cu creaţia lui Bois. Sînt convins că publicul bucureştean nu va uita nici el multe dintre personajele cu care a făcut cunoştinţă pe această scenă.

Am avea unele obiecţiuni cu privire la modul cum a fost realizat momentul „poveştilor finlandeze". Şi anume: credem, de pildă, că povestea femeii despre fiul deţinut într-un lagăr ar fi trebuit să fie redată mai degrabă sub forma unei relatări epice, şi nu aşa cum s-a procedat. Vreau adică să spun că interpreta ar fi trebuit să nu se identifice cu bătrînica, pentru că în felul acesta momentul pierde din proporţii. Pe de altă parte, absenţa regretabilă a muzicii — nu din vina teatrului, ci a editurii, întrucît au existat unele dificultăţi în comunicarea partiturii — s-a resimţit, ştirbind integritatea spectacolului.

Sînt de părere că partea scenografică a spectacolului — decorul (Sanda Muşatescu) — nu a fost tot timpul în armonie cu regia şi cu stilul de interpretare. Aşa cum se prezintă, în mare măsură, decorul aminteşte de commedia dell'arte: dacă se urmăreşte realizarea unui cadru scenic colorat — de acord, să fie colorat, dar nu pestriţ! În decorul brechtian, totul trebuie sistematizat, armonizat. Cred că decorul din tabloul ce se petrece în bucătăria conacului (cu desene executate pe un fond albastru finlandez, cu un fundal văruit) ar oferi premise judicioase pentru scenografia întregului spectacol. El conţine unele elemente de bază, care pot servi drept puncte de sprijin şi să facă posibilă crearea unui ansamblu scenografic unitar, care să nu distragă atenţia printr-un colorit pestriţ, ci dimpotrivă să constituie un cadru limpede şi adecvat.

În sfîrşit, sînt de părere că plecarea lui Matti, în final, prin acea deschidere de cortină, este de un efect melodramatic. Finalul, în care contradicţiile de clasă apar răspicat din însuşi elementul de bază — textul —, nu îngăduie efecte de lumină. Dar acest lucru se va şterge din amintire, păstrîndu-se doar întîlnirea cu un spectacol izbutit, lucrat cu foarte multă acurateţe şi plin de fantezie, mulţumită unei abile conduceri regizorale — Lucian Giurchescu — şi unei bune interpretări. Teatrul Muncitoresc C.F.R. din Bucureşti a dat astfel o pildă bună, care poate constitui un puternic stimulent pentru alte încercări cu operele lui Brecht.

Joachim Tenschert
(Dramaturg la „Berliner Ensemble")

***

Temele în opera lui Brecht nu sînt întîmplătoare, nu sînt rodul unui capriciu al inspiraţiei şi, în nici un caz, nu sînt oferite graţios de vreo muză. În ele se exploatează metodic, cu disciplină ştiinţifică, problemele mari ce confruntă umanitatea. Autorul le caută răspunsuri şi ilustrare prin arta scenică, fixîndu-le în textul dramatic cu oportunitatea şi dexteritatea unui cercetător pe tărîm social, dublat de un artist. Aşa după cum *Puştile Terezei Carrar* au apărut într-un moment cînd pe scena mondială se petreceau grozăviile războiului civil din Spania; aşa după cum *Mutter Courage* a deschis omenirii ochii asupra adevăratelor dedesubturi ale războiului de jaf — şi asta chiar în ajunul izbucnirii celei de a doua conflagraţii mondiale; aşa după cum *Viaţa lui Galileo Galilei* nu este o simplă incursiune istorică, ci o extragere din istorie a unei pilde cu valoare permanentă, menită să servească acelor savanţi de azi ce iscodesc tainele alcătuirii atomului, fără a fi conştienţi de primejdia utilizării lui în scopuri războinice, nici tema piesei *Domnul Puntila şi sluga sa Matti* nu este un fapt întîmplător.

În formula, atît de iubită de Brecht, a teatrului agitatoric, *Domnul Puntila* vine să abordeze tema luptei de clasă, a antagonismului ireductibil dintre lumea exploatatorilor şi cea a exploataţilor, a imposibilităţii de împăcare între aceste două clase. Brecht a dat acestei lucrări ale sale tonul unei comedii satirice, în care urmăreşte ridiculizarea, caricatura grotescă, surprinderea lumii exploatatorilor într-o lumină crudă, în ceea ce are ea mai caracteristic, mai anacronic şi mai reprobabil.

Piesa *Domnul Puntila și sluga sa Matti* este — după cum o caracteriza însuși Brecht — o comedie populară, înțeleasă în sensul cel mai strict, o comedie în care lucrurile se spun pe șleau, „fără perdea", dar cu adresă foarte precisă și evidentă. Prevalează aci nu efectul comic obținut, ci perspectiva pe care faptul scenic și cuvîntul rostit pe scenă o deschid spectatorului.

În demascarea esenței parazitare a moșierului Puntila și, odată cu el, a clasei lui, Brecht s-a ferit să prezinte un tip curent de moșier (așa cum îl cunoaștem și ni-l imaginăm — cu trăsăturile lui știute, ignoranță, despotism, grosolănie etc.), ci un tip ale cărui trăsături sînt în stare să trezească un spor de interes și de curiozitate, care să-l determine pe spectator să *analizeze* datele faptice expuse pe scenă și să-l conducă la asociații de idei și la concluzii menite să-i îmbogățească experimentul social și uman, să-i lămurească natura de clasă a moșierului. Brecht urmărește să-și surprindă personajul într-un unghi de vedere din care transpare clar, pilduitor, demonstrativ și *nou*, adevărata esență a exploatatorului ; autorul ne obligă astfel ca, luînd cunoștință de personaj, să-l analizăm profund și critic. Avem de-a face aci, după cum arată cercetătorul sovietic Fradkin, *cu o modalitate particulară de tipizare realistă ; esența fenomenului este exprimată, în acest caz, sub o formă puternic reliefată, concentrată.*

Puntila apare, așadar, ca o chintesență de trăsături care dau caracter întregii clase din care face el parte ; apare ca o întruchipare de date umane, privite prin prisma funcției și condiționării lor sociale, caracterizante pe deplin pentru cel ce le înfățișează. Autorul ni-l prezintă sub două fațete. Aceste fațete nu sînt întîmplătoare. Ele caută să exprime două ipostaze prin care poate și trebuie să fie judecată lumea exploatatorilor. Pe de o parte, îl vedem pe Puntila beat, abordînd atitudini prietenoase, frățești, umanitare, grandilocvente și mult promițătoare față de toată lumea, față de slugi și de argați ; îl vedem invocînd principii egalitare, erijîndu-se chiar în „comunist" ; dar, deși beat, are grijă să nu se angajeze la nimic din tot ceea ce enunță cu emfază că ar fi gata să făptuiască. Este surprinsă în această ipostază însăși tactica burgheziei, definită atît de bine de noțiunea de împăciuitorism, care-și are cea mai strictă și fidelă oglindire în demagogia politicienilor și ideologilor burghezi. Dar Puntila ne expune și cea de a doua lui ipostază, în momentul în care vine „criza", cum o definește el singur. „Sînt un om bolnav, Matti... am accese... Mă apucă așa cel puțin o dată la trei luni. Mă trezesc din somn și, ce să vezi, mă simt lucid de-a binelea. În deplinătatea facultăților mele mintale. Mă simt stăpîn pe mintea mea, ca acum. Și pe urmă, deodată începe criza. Mă ia întîi de la ochi. În loc de două bastoane, cîte am acum în mînă, nu văd decît unul, nu mai văd decît o jumătate de lume. Dar ce vine pe urmă e și mai și, pentru că treaz, ajung aproape ca un animal."

Și lovit de această „criză" a lucidității, el cunoaște o transformare a personalității sale, înfățișîndu-ni-se sub un cu totul alt chip — arogant, brutal, neînduplecat ; își stoarce de vlagă argații, tratîndu-i deloc frățește și umanitar, ci absolut despotic ; tună și fulgeră împotriva bolșevicilor, apărîndu-și cu dîrzenie privilegiile lui de clasă, dreptul la exploatarea muncii altora. Trecerile acestea ale lui Puntila de la o stare la alta sînt, după cum arata criticul sovietic amintit, creatoare de numeroase situații comice și de efecte extraordinare prin umorul lor. Dar ceea ce a urmărit autorul prin aceste schimbări de unghi — în care ni-l înfățișează pe Puntila — este ca, prin figura lui, surprinsă în aceste două ipostaze, să ne apară clar esența socială a exploatatorului, să-l putem înțelege mai profund și mai explicit. Și atunci înțelegem că, beat sau treaz, Puntila nu este altceva decît tot moșier.

Este, bineînțeles, absolut limpede că piesa lui Brecht urmărește nu atît să emoționeze, cît să creeze între sala și scenă o „distanță" utilă spectatorului, pentru ca acesta să poată *analiza* acțiunea, să poată *judeca* faptele și *să tragă concluzii*. Urmărind cu precădere să sublinieze acțiunea, faptele expuse, autorul a înțeles să creeze în spectacol o ambianță care să stimuleze gîndirea, nu *afectul*, și, în scopul tocmai de a împiedica alunecarea spre zona afectelor, el curmă pentru cîte o clipă desfășurarea de pe scenă, spre a face loc unor prezentări rezumative, prealabile fiecărui tablou, și cîtorva cîntece *(songuri)* destinate să explice — în altă modalitate și foarte pe scurt — cele ce se vor întîmpla pe scenă. Spectatorul avizat astfel asupra desfășurării ce urmează, asupra *fabulei*, cum preferă să definească brechtienii conținutul de idei al piesei, rămîne mult mai disponibil pentru analizarea sensurilor și raporturilor de cauzalitate ale faptelor înseși.

Unul din aceste procedee de distanțare, practicat de teatrul brechtian, spectacolul de la Giulești nu l-a folosit : *songul* (din cauze obiective, se pare, neavînd la dispoziție, în timp util, partitura muzicală). Am apreciat însă, de-a lungul întregului spectacol dat de actorii teatrului C.F.R., grija pentru păstrarea unui climat de idei, de analiză a unui climat brechtian. E rodul strădaniei regizorului Giurchescu şi al interpreţilor, care au izbutit, printr-o participare totală — şi permanent pasionată — nu numai să *reprezinte* personajele interpretate, dar şi să ia atitudini faţă de ele, să le *demonstreze* scenic, aşa fel încît să i se ofere spectatorului problematica corespunzătoare. Aşa, de pildă Mihăilescu-Brăila a înţeles limpede că nu interesează în interpretarea lui Puntila, crearea unui tip de beţivan oarecare — bonom, simpatic, distractiv — ci să imprime personajului o beţie a spiritului, o înecare a propriului său cuget — alături de încercarea de a-l îneca şi pe al celor dependenţi de el — într-o frazeologie goală de conţinut, în demagogie şi despotism. Dispunînd de o bogată gamă de posibilităţi, Mihăilescu-Brăila s-a străduit, şi în cea mai mare măsură a izbutit, să realizeze şi acea cerinţă imperioasă aci, a *nuanţării* acestor stări de „beţie", corespunzător tîlcului ce-l are fiecare moment, fiecare scenă. Ca să ne oprim la unul singur, din multe acolo unde demonstraţia de pe scenă ni se pare că are cea mai clară expunere de intenţii, este în scena din baie, cînd Puntila trece de la *beţia totală* la *luciditatea totală*. Aci, în decursul cîtorva clipe, Mihăilescu-Brăila ne trece personajul ca prin faţa unei lupe, şi fiecare treaptă de trecere, ca şi fiecare sens nou pe care-l capătă această metamorfoză a personajului Puntila sînt edificatoare şi lămuritoare. Am urmărit cu mult interes reacţia sălii la acest moment (în cîteva rînduri cînd am vizionat spectacolul) şi ea a fost de fiecare dată aceeaşi : de la rîs, la stupoare şi apoi la tăcere, o tăcere meditativă, în care cu siguranţă, fiecare spectator a căutat înţelesurile acestei prefaceri. Ceea ce şi urmăresc, de altfel, scena respectivă şi piesa.

Este meritul actorului de a fi creat tipul Puntila în spiritul cerut de text şi este meritul regizorului de a fi ştiut să-i sugereze coordonatele cu totul noi pe care le necesita acest rol.

Matti s-a bucurat, în interpretarea lui Colea Răutu, de aportul unui actor la care apar evidente în acest spectacol două calităţi : inteligenţa şi firescul, cu care acesta a demonstrat convingător demnitatea şi fermitatea proletarului. Dar lui Colea Răutu i se mai cere să finiseze unele momente asupra cărora n-a insistat îndeajuns si, în special, epilogul. În rest, doar cuvinte de laudă pentru el. Ca şi pentru interpreta Evei. — Maria Georgescu-Pătraşcu, care a dovedit că ştie să muncească şi să depună un efort rodnic pentru a deprinde stilul nou al unui teatru care cere, în primul rînd, luciditate şi raţionament şi, deopotrivă, expresivitate şi plasticitate, naturaleţe şi control în fiecare clipă. Modul cum interpreta a ştiut să-şi *privească* personajul, să-l ironizeze fără a cădea în caricatură facilă, dovedeşte că actriţa are, pe lîngă talent, şi ceea ce se numeşte inteligenţă scenică. Cu Laina, autorul n-a fost foarte darnic în replici, în schimb nespus de exigent în ce priveşte funcţia ei artistică, dacă mă pot exprima astfel. A înzestrat-o cu înţelepciune şi farmec folcloric, iar aci, în spectacol, i s-a încredinţat acel comperaj, acea discuţie cu sala înaintea fiecărui tablou.[1]

Maria Georgescu-Pătraşcu (Eva) şi Colea Răutu (Matti)

---

[1] In cronica sa la *Domnul Puntila*, Radu Popescu mărturisea a nu fi întîlnit textele acestui comperaj în trei ediţii ale piesei, cercetate de dînsul. Îi recomandăm ediţia : B. Brecht *Versuche* 22, 23, 24, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, Aufbau Verlag, Berlin 1952, Puntila Lied, pag. 89.

Tamara Buciuceanu a adăugat la toate aceste cerințe spontaneitatea sa atît de personală, care a întregit personajul și i-a subliniat importanța în spectacol.

Celelalte interprete feminine, cred că nu au ajuns să rezolve pe deplin problema creării acelor tipuri din popor, atît de importante în piesă. Și aci, voi zăbovi o clipă asupra regiei și scenografiei — în afara aprecierilor pozitive pentru munca depusă de Lucian Giurchescu și de scenografa Sanda Mușatescu — și-mi voi îngădui să semnalez (de altfel, nu sînt original în aceasta) rezolvarea nesatisfăcătoare a tabloului „povești finlandeze", remarcînd cu acest prilej faptul că colectivul giuleștean nu a putut asigura toată distribuția acestei piese. Îmi îngădui, deci, să constat că galeria de tipuri adusă de Brecht în *Domnul Puntila* n-a apărut la fel de bogată și de diferențiată în spectacol.

Tabloul „povești finlandeze" suferă, în primul rînd, de pe urma faptului că interpretele nu izbutesc să portretizeze convingător și artistic chipurile respective. În al doilea rînd, tabloul acesta este subit transformat într-o piesă de sine stătătoare, în care patru interprete încearcă să transpună scenic niște întîmplări care se cer pur și simplu *narate, adresate* spectatorului ca niște fapte ce își au fiecare morala lor, și nicidecum să asistăm la un efort al fiecărei actrițe de a fi, pe rînd, una unchiul Peka din America, cealaltă țăranul care-l trece pe boier peste lacul înghețat etc.

Piesa lui Brecht a prilejuit și confirmarea talentului unor actori care și-au dovedit, cu acest prilej, reale virtuți interpretative: T. Dănceanu în Judecător, Titu Vedea în Atașat și Dody Caian în Contrabandistă (excepție, în „poveștile finlandeze"); Jeni Oancea în Fina a dovedit și ea calități actoricești și mai ales o plăcută dezinvoltură în scenă.[2]

Pe de altă parte, aș mai avea de spus că, dintre toate observațiile critice ce se pot face pe marginea scenografiei — care, pornind de la formula commediei dell'arte a spectacolului, inițiată de regizor, a înțeles să asigure un cadru funcțional și sugestiv —, una singură, este, cred indiscutabil întemeiată: și anume, inconsecvența ce se vădește în respectarea indicațiilor textului. Daca în unele tablouri am fost de față la o maximă plasticitate a decorului (tabloul plecării lui Puntila după alcool, noaptea); dacă pe alocuri am putut surprinde specificul și poezia peisajului finlandez, dominat de mesteceni și lacuri, n-am putut în schimb recunoaște, din decor, conacul moșierului Puntila, al acestui bogătaș care ține la faima lui ca atare.

În concluzie, se poate afirma că succesul de la Giulești marchează un pas mai departe în însușirea operei lui Brecht de către teatrul nostru. De aceea, mi se pare că părerile atît de competente și de prețioase pentru noi, exprimate de către dramaturgul teatrului „Berliner Ensemble", Joachim Tenschert, după vizionarea spectacolului de la Giulești — și care apar în acest număr al revistei —, sînt nu numai o recunoaștere a unei munci stăruitoare și inspirate, ci și un îndemn plin de speranțe spre noi succese remarcabile ale teatrului nostru.

Mircea Alexandrescu

---

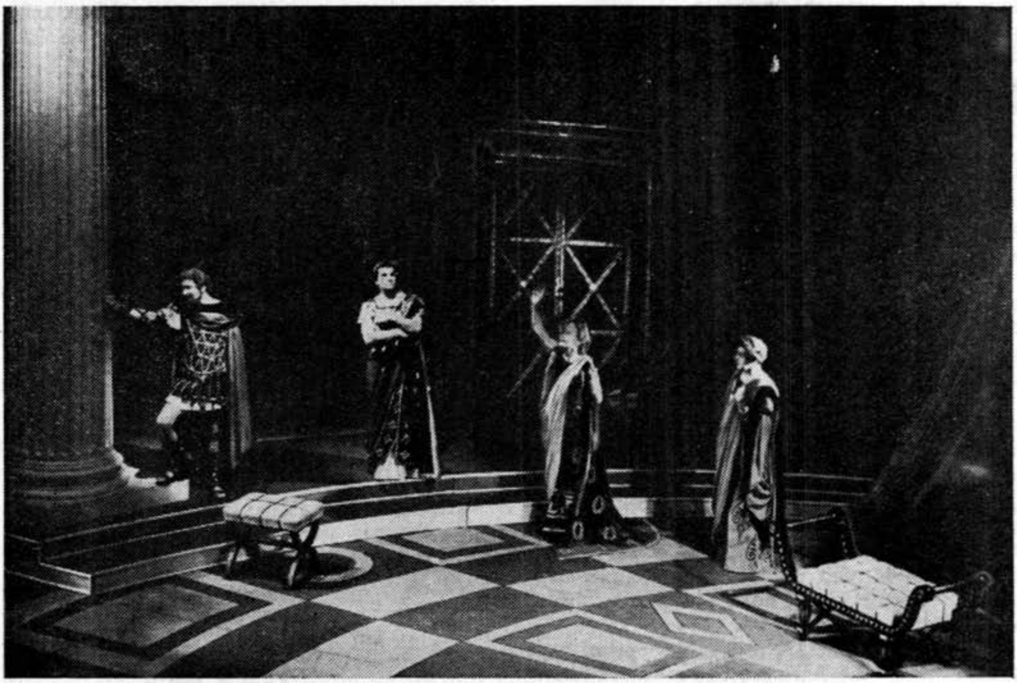
[2] Cît privește dublurile, pe care le-am urmărit nu mult după premieră — și remarc aci meritul deosebit al teatrului de a fi lucrat cu două distribuții în paralel —, mă voi opri la celălalt interpret al lui Matti, Simion Negrilă. Actorul este, de asemenea, bine distribuit în acest rol și, cum se spune, are toate datele lui. A înțeles pe de altă parte problematica personajului și poziția lui în piesă, este deci un bun interpret, atîta doar că, la data cînd l-am văzut, trăda încă o emoție pe care va trebui să o înfrîngă neîntîrziat. În rest, sîntem convinși că interpretul va ilustra cu succes acest dificil personaj.

STILUL CLASIC ȘI SPIRITUL CONTEMPORAN

Teatrul Tineretului: *Britannicus* de Jean Racine

Descifrarea atentă a sensurilor operei lui Jean Racine ne dă temeiul să recunoaștem în acest clasic francez, un critic al despotismului, într-o perioadă cînd monarhia absolută franceză devenise, după cum spune Engels, un stat care, o vreme, a reușit — excepție în istoria universală — să mențină în echilibru antagonismul dintre nobili și burghezie.

Tragedia *Britannicus*, condamnarea evidentă a puterii despotice; protestul exprimat în *Athalie* împotriva persecuției pro-



Scenă din actul II

testanţilor, aspect religios al reacţiei politice a feudalităţii împotriva burgheziei în ascensiunea sa revoluţionară ; *Memoriul,* în care zugrăveşte sărăcia poporului, oribil oprimat, şi cere dreptate pentru el ; faptul că însemnările lui asupra domniei lui Ludovic al XIV-lea au fost arse şi că, în ultima parte a vieţii, mînia monarhului l-a condamnat la izolare, toate acestea ni se par argumente precise, în favoarea concluziei că opera lui Racine exprimă trăsătura de *opozant,* care-l caracterizează pe acest poet al curţii şi, în acelaşi timp, reprezentant al burgheziei, reazem şi dinamită a monarhiei franceze.

Avem deci datoria să scuturăm de pe opera lui colbul vremii, să îndepărtăm tot ce este artificial în tragediile lui, expresie şi concesie spiritului de curte, şi să facem să strălucească viu, alături de scînteile de perfecţiune ale compoziţiei dramatice şi ale versului, miezul ideologic al tragediilor sale, care găseşte ecou în actualitatea noastră.

De aceea, iniţiativa Teatrului Tineretului de a reprezenta *Britannicus* este demnă de laudă.

Credem că e bine să subliniem buna orientare a Teatrului Tineretului cînd a ales *Britannicus*. Eroii tragediei sînt tineri, au remarcat ades comentatorii lui Racine (adevăr atît de exact, încît a putut să ducă la exagerarea lui Antoine de a monta la „Odeon" *Britannicus* cu Maria Ventura în travesti, în rolul lui Neron), şi, pentru colectivul de tineri al Teatrului Tineretului, punerea ei în scenă a însemnat un prilej de împrospătare a mijloacelor lor de expresie artistică.

Britannicus afirmă energic condamnarea tiraniei. Spectacolul barbariilor trecutului dă astfel, prin contrast, preţul adevărat al lumii care se făureşte astăzi la noi. Contemporanii lui Racine au văzut în tabloul atrocităţilor domniei lui Neron — basso-relief săpat ca-n marmură neagră de versurile racineene — o aluzie la abuzurile lui Ludovic al XIV-lea. Deşi pentru Puşkin, tocmai îndrăzneala unei asemenea aluzii părea o dovadă că Racine, curteanul, nici nu s-a gîndit la ea, credem că elementele de protest din întreaga lui operă ne îndreptăţesc să considerăm *Britannicus* o imagine critică, esenţială, a tiraniei însetată de putere şi de crimă.

La ridicarea cortinei, ne aflăm într-un colţ al palatului lui Neron. Decorul (scenograf Ion Mitrici) vădeşte preocuparea de a îmbina sugestiv amănuntul istoric, propriu palatului neronian — fresca reconstituită fidel în siluete albe pe fond negru — şi caracterul simbolic de generalizare, draperia grea de purpură imperială, luminată de jocul flăcărilor unor torţe, ca şi fondul negru care domină şi dă relief porţii grele ferecată în aur şi celor două coloane ionice care susţin un arc de plafon. Poate că simbolistica culorilor este oarecum prea directă, în orice caz, decorul sprijină limpede ideea pe care spectacolul a vrut s-o reliefeze.

Dar, după cum subliniază Herzen, ceea ce trebuie să predomine într-un spectacol racineean sînt actorii, eroii tragediei. Puţini la număr, ei sînt ca „nişte statui pe piedestal", toate privirile sînt aţintite asupra lor.

În spectacolul Teatrului Tineretului, direcţia de scenă (C. Sincu) a urmărit, pe bună dreptate, reliefarea sensului critic al tragediei şi a subordonat acesteia definirea şi desfăşurarea caracterelor. Trebuie să mărturisim însă că, faţă de exigenţele textului racineean, spectacolul este numai parţial izbutit, întrucît regia şi interpreţii n-au transmis unitar şi cu toată pregnanţa mesajul despre care vorbeam.

Astfel, în analiza rolurilor, ne oprim, în primul rînd, la Agrippina, pentru raţiuni pe care ni le indică textul. Monstru îmbătrînit în crime şi încă avid de putere, ea stă în calea fiului ei Neron, şi sileşte astfel „tirania în embrion" să acţioneze.

Interpreta rolului, Eugenia Zaharia, a fost preocupată firesc şi necesar de problema comunicării sensului logic al versului. Această preocupare, care ar fi trebuit să constituie numai un aspect al muncii sale pentru crearea rolului, a devenit însă o realitate unică a personajului, repetată monoton, printr-o psalmodiere tărăgănată, subliniată forţat. Interpreta n-a reuşit să găsească organic şi să exprime „schimbarea ritmurilor în funcţie de evenimentele pe care le descrie, de ideile, de sentimentele pe care le trăieşte personajul" (Stanislavski). Ne oprim numai la scena în care Agrippina pune cel mai puternic accent tragediei: condamnarea lui Neron în numele posterităţii. Versurile prin care un tiran înfierează cruzimea altui tiran au apărut ca o concluzie a lui Racine, destul de ciudată în gura Agrippinei. Cît adevăr tragic ar fi dezvăluit ele, dacă ar fi fost trecute prin filtrul gîndirii şi simţămintelor Agrippinei, autoarea unui lung şir de crime, care — în străfulgerarea unei presimţiri — are revelaţia groaznică a culmilor ameţitoare pe care le va atinge prin cruzime, propriul ei fiu.

În faţa Agrippinei, cu mîna întinsă spre a o îndepărta de tron, stă Neron. Ca să nu întunece ideea tragediei, regia şi pictorul de costume (Ion Mitrici) au evitat, în caracterizarea plastică a lui Neron, orice amănunt excentric din cele reţinute de istoricii lui, Tacit şi Suetoniu (monoclul de smarald, costumul militar, stilizat în manieră efeminată), şi ni-l înfăţişează în costumul clasic roman, cu toga şi cununa de lauri pe cap.

Împreună cu regia, interpretul lui Neron, Al. Ciprian, căutînd să dea realitate scenică personajului pe coordonatele textului, a reuşit să dezvăluie, destul de convingător, faţetele unui caracter slab, nemernic, dorinţa arzătoare de a scutura jugul Agrippinei, împletită cu teamă şi laşă perfidie. Pe de altă parte, actorul a stabilit necesarele relaţii dramatice cu Britannicus şi cu Iunia, care inspiră lui Neron o dragoste sinceră, dar dominată de voluptate, cruzime şi luxură. Scena întîlnirii cu Agrippina, însă, şi apariţia lui după asasinat nu au exprimat starea de spirit exactă a personajului, aşa că portretul moral al lui Neron a rămas nedesăvîrşit.

Guvernatorul lui Neron, Burrus, a căpătat, în interpretarea actorului Marcel Gingulescu, o superioritate morală, care fără să nege limitele personajului — naivitatea lui utopică — a subliniat fericit ideea repudierii tiraniei. Cele trei momente care definesc linia rolului, caracterizarea primilor ani de domnie virtuoasă a lui Neron, strădania pasionată de a-l abate pe împărat de pe drumul crimei, cutremurarea în faţa asasinatului comis, au fost reliefate cu toată demnitatea şi sinceritatea, cu toată arta unui actor deprins cu cizelarea versului prin rostire, găsind acele ritmuri diverse şi sugestive care exprimă dramatic pasiunea (în cazul de faţă, pasiunea adevărului şi virtuţii).

Nu puţini sînt acei care au descoperit în opera lui Racine flacăra arzătoare, temperatura înaltă a unui creator romantic. Racine foloseşte adesea procedee romantice ca să sublinieze caracterele (alternarea scenelor care dezvăluie faţa mincinoasă sau cea adevărată a libertului Narcis). Dar de la această recunoaştere, pînă la conceperea rolului lui Narcis, cu toate aspectele grandilocvente şi artificiale ale unui teatru romantic desuet, este o cale care nu mai trebuie să fie străbătută astăzi la noi. Libertul Narcis, personaj cinic, „seducător" prin justificările raţionale pe care le găseşte crimei, n-are nimic comun cu un simplu conspirator de melodramă, cu zîmbet diabolic, gesturi largi de incantaţie şi tremur de fals patetism în glas. Talentul şi arta maestrului Al. Critico îi dădeau dreptul să respingă o asemenea rezolvare a rolului, în favoarea uneia mai adîncite, mai complexe.

Inocența celor doi îndrăgostiți s-a exprimat mișcător în interpretarea Iuniei-Lia Șahighian (siguranță în rostirea muzicală și în același timp logica versului, dar cu o oarecare crispare în fixarea atitudinii care marchează sentimentul), ca și în interpretarea lui Britannicus-Mircea Anghelescu (care se lasă însă în voia unei anumite spontaneități și trece de la momente de sinceritate la întunecarea sensului logic al versului, prin egalizarea ideilor principale cu cele secundare, imprimînd rolului o constantă monotonie, pe deasupra evenimentelor tragediei).

În sfîrșit, în rolul Albinei, Doina Tuțescu — care semnează și asistența de regie a spectacolului — a subliniat cu energică înflăcărare un aspect exterior acțiunii, dar de mare importanță pentru înțelegerea acestui tablou critic al despotismului : poporul Romei, zguduit de uciderea lui Britannicus, ia sub ocrotirea lui pe Iunia, și mii de miini îl lapidează pe Narcis, conștiința criminală a lui Neron și, în același timp, din porunca împăratului, făptaș al omorului. În rostirea versului, apare însă, la Doina Tuțescu, o discutabilă, excesivă armonie de cantilenă, care reține, prin ea însăși, atenția spectatorului, în dauna receptării ideilor.

Toate aceste aspecte ale jocului actoricesc, implicit și ale muncii regizorului — inegalitate interpretativă și diversitate stilistică —, atrag atenția asupra necesității de a găsi în tratarea scenică a clasicilor, în speță a lui Racine, o formulă unitară, în spiritul textului și al metodei realist-socialiste de realizare artistică, adică în spiritul contemporaneității noastre.

Olga Mănescu

UN SPECTACOL CONSTRUCTIV ȘI OPTIMIST

Teatrul de Estradă al Regiunii București : *Ș-am încălecat pe-o șa*, revistă-feerie de Nicușor Constantinescu și George Voinescu

Spre sfîrșit de stagiune, Teatrul de Estradă al Regiunii București — găzduit vremelnic în sala teatrului C.C.S. — ne-a oferit plăcuta surpriză de a ne prezenta premiera unui spectacol revuistic vrednic de prețuire, plin de fantezie și ingeniozitate, în care melodia de largă vehiculație, evoluțiile coregrafice de bun gust și de proaspătă inspirație fac casă bună cu acuratețea decorurilor și a costumelor.

Revista-feerie *Ș-am încălecat pe-o șa* de Nicușor Constantinescu și George Voinescu posedă — fără doar și poate — însușirile de seamă ale unui binemeritat succes, un spectacol care, marcînd un salt calitativ, în comparație cu producțiile anterioare ale aceluiași teatru, va fi — după părerea noastră — primit cu satisfacție de publicul din regiune, căruia i se adresează.

După cum sugerează însuși titlul ei, revista-feerie *Ș-am încălecat pe-o șa* este inspirată din lumea plină de farmec a basmului popular. Aducînd în scenă personaje care ne-au încîntat copilăria (Ileana Cosînzeana, Voinicul din poveste, Păsărilă, Ochilă, Baba Cloanța ș.a.), autorii le pun în contact cu viața plină de un nou conținut, care pulsează astăzi în țara noastră, demonstrînd, cu mijloace caracteristice revistei, că eroii din poveste, cu puterile lor mitologice, sînt azi depășiți de cuceririle concrete ale științei actuale, de înfăptuirile oamenilor muncii, care își făuresc fericirea și bunăstarea materială și culturală.

Călătoria pe care o întreprind pe pămînt Ileana Cosînzeana și Voinicul din poveste, avînd drept ghid un neastîmpărat spiriduș, este un pretext folosit de autori, nu numai pentru a surprinde, cu nereținut patos și cald lirism, realizările regimului nostru democrat-popular în opera de construire a socialismului (ca în sugestivul tablou „15 ani de viață nouă), și a sublinia (ca în tabloul „Centenarul Unirii") că adevărata unire s-a înfăptuit în zilele noastre prin alianța de nezdruncinat dintre muncitorime și țărănimea muncitoare, ci și pentru a lovi cu ajutorul șarjei satirice în „uscăturile din pădure", în racile ca : necinstea, șperțul, imoralitatea, superstiția, birocrația etc. (tablourile : „Căpcăunii", „Balaurul cu șapte capete", „Ielele" ș.a.). Textul se impune prin remarcabile calități poetico-literare în abordarea și dezvoltarea temelor, cele mai multe cu un pronunțat și eficient caracter agitatoric. Totuși, el păcătuiește prin insuficiența elementului de comedie, care, fiind vorba de o revistă, s-ar fi cerut mai bogat și mai substanțial.

Este de asemenea un merit al autorilor modul în care ei au izbutit să-și pună în valoare textul. Nicușor Constantinescu, regizor cu experiență în domeniul teatrului de estradă, a imprimat spectacolului un ritm antrenant, vervă și culoare, iar Geor-

Tablou coregrafic din actul II

ge Voinescu — de astă dată în calitate de scenograf — înscrie un nou succes prin bogăţia paletei folosite în crearea decorurilor, prin forţa lor sugestivă, ele completînd în mod pregnant jocul actorilor sau frumoasele evoluţii ale corpului de balet şi ale soliştilor dansatori.

Tablourile „Palatul focului", în care este evocată munca plină de abnegaţie a oţelarilor hunedoreni, ca şi „În ţara albinelor", o ingenioasă fabulă coregrafică, a cărei morală preamăreşte virtuţile muncii creatoare, constituie — după părerea noastră — un model de rodnică colaborare între scenograf şi maestrul de balet, Oleg Danovschi şi colaboratoarea sa, Adriana Dumitrescu.

Un alt factor al reuşitei spectacolului îl constituie, fără îndoială, lucrările muzicale: melodioase, antrenante şi — ceea ce e desigur important — uşor de reţinut. Faptul că Teatrul de Estradă al Regiunii Bucureşti a apelat la un mănunchi de valoroşi compozitori: H. Mălineanu, N. Kirculescu şi Emanoil Ionescu, este cu atît mai lăudabil, cu cît aceşti compozitori — atît de îndrăgiţi de amatorii de muzică uşoară — s-au prezentat în acest spectacol la înălţimea bunei lor reputaţii, oferindu-ne cîteva inspirate cîntece, dintre care cităm: „15 ani de viaţă nouă", „Floarea-soarelui", „Cele mai frumoase fete", „Cînd pleci la drum cu dragostea".

Am lăsat dinadins la urmă pe interpreţi, fiindcă aceştia merită o menţiune specială, dovedind în general, cu toţii, reale aptitudini scenice, pe care regizorul Nicuşor Constantinescu a ştiut să le pună pe deplin în valoare. Exceptînd pe Nicu Stoenescu, Petre Gusti şi Alexandru Bojenescu — cunoscuţi mai mult ca interpreţi de muzică uşoară —, restul ansamblului Teatrului Regiunii Bucureşti nu cuprinde ceea ce obişnuit se numeşte „capete de afiş". S-au afirmat, în schimb, elemente neconsacrate încă, dar dotate cu remarcabile calităţi pretinse de acest gen de teatru. Astfel, din ansamblu se detaşează, mai cu seamă, pentru a rămîne în cîmpul atenţiei şi preţuirii noastre: Lucica Zorini, Ioana Popa, Veronica Strugaru, Marica Iordăchescu, Mioara Babeş, Stela Riureanu, Andrei Armancu, C. Pană, Nicolae Popa, Cornel şi Ştefan Egetto şi P. Asan. Deşi prezenţa şi evoluţia lor scenică nu sînt ferite pe alocuri de urmele diletantismului, munca pasionată a întregului colectiv în dorinţa unei bune realizări artistice s-a arătat vrednică de laudă şi îndreptăţeşte bune nădejdi pentru viitor.

În concluzie, revista-feerie *Ş-am încălecat pe-o şa* este un spectacol care face cinste Teatrului de Estradă al Regiunii Bucureşti şi care — sperăm — se va bucura de adeziunea largă a publicului dornic de un divertisment constructiv şi optimist.

S. Massler

teatrul de păpuși

Scenă din „Umor pe sfori" — Teatrul „Țăndărică"

Scenă din „Aventurile lui Cipollino" de Rodari Kiss — Teatrul Maghiar de Stat din Tg. Mureș

DRUMUL TEATRULUI NOSTRU DE PĂPUȘI

Dacă vreodată, un sculptor, îndrăgostit de arta noastră păpușărească, s-ar gîndi să-i înalțe o statuie, ar trebui să scrie la temelia ei : 23 August 1944.

De la regimul burghezo-moșieresc, ca în atîtea alte domenii, la 23 August 1944, am preluat și în ce privește teatrul de păpuși o moștenire săracă, jalnică, a cărei trăsătură esențială era mentalitatea că păpușarul nu e un artist sau că, cel mult, el practică o artă minoră, a bîlciurilor și iarmaroacelor.

Eforturile celor cîțiva intelectuali progresiști (ca Valerian Șessu, Teodor Bastasi, G. Löwendal, Lucia Calomeri ș.a.), care au încercat, între ani 1928—1944, să cîștige pentru teatrul nostru de păpuși prestigiul unui teatru cult, au rămas numai la stadiul unor încercări fără ecou, deoarece statul burghezo-moșieresc nu a sprijinit aceste încercări, nici material, nici moral.

Abia după 23 August, în condițiile prielnice create de regimul democrat-popular dezvoltării armonioase a tuturor ramurilor artei și culturii, teatrul păpușarului a găsit, pentru prima oară în țara noastră, apreciere și sprijin de stat, înflorind ca niciodată în trecut. Partidul și guvernul au acordat încredere artei noastre păpușărești, rolului său educativ, au văzut în păpușar un artist căruia trebuie să i se creeze condiții de dezvoltare a aptitudinilor, un artist care poate să-și cîștige un loc de cinste printre ceilalți.

O primă dovadă a acestei încrederi în păpușar și în arta sa este înființarea în 1949 a primului teatru de păpuși — teatru de stat : Teatrul „Țăndărică" din capitala țării.

De atunci și pînă astăzi, alături de Teatrul „Țăndărică" s-au mai adăugat, în toate regiunile țării, noi și noi unități teatrale păpușărești. Se știe că, în prezent, funcționează în 20 dintre marile orașe ale țării, tot atîtea colective de păpușari, unele dintre ele organizate în cîte două secții, prezentînd spectacole atît în limba romînă cît și în limbile minorităților naționale. Se știe că majoritatea acestor colective își desfășoară activitatea în sedii nu numai corespunzătoare, dar chiar elegante, că sînt de domeniul amintirilor schemele insuficiente, cu numai 6 sau 10 oameni, nevoiți să ducă pe umeri întreaga activitate artistică și organizatorică a teatrului, că salariile artiștilor păpușari au cunoscut o creștere simțitoare. Se știe, în sfîrșit, că multe dintre teatrele noastre de păpuși își sărbătoresc în prezent cel de al zecelea an de existență.

Care e bilanțul acestor 10 ani, sau, mai precis, cum au răspuns teatrele noastre de păpuși încrederii și sprijinului acordat de către conducerea de partid și de stat ? Răspunsul la această întrebare nu poate fi dat decît în raport cu rolul încredințat lor chiar de la înființarea teatrelor de păpuși : acela de a deveni adevărate școli de educare, îndeosebi a tinerei generații, în spiritul ideilor înaintate. Absența, în acei ani, a unei dramaturgii originale, purtătoare a unor asemenea idei, a făcut ca, la începutul activității lor, teatrele noastre de păpuși să înscrie în repertoriu îndeosebi traduceri din literatura sovietică (*Ivan și lupul năzdrăvan*, *Nichita, viteazul rus*, *Artiștii pădurii*, *Fluierașul și Cănița* etc.). S-au adăugat apoi dramatizările, îndeosebi, după basmele cele mai iubite de către copii (*Capra cu trei iezi*, *Punguța cu doi bani*, *Povestea porcului* etc.), pentru ca, în ultimii ani, datorită atragerii unor scriitori consacrați și a unor debutanți în domeniul literaturii păpușărești, să se reușească includerea cu precădere în repertoriul teatrelor de păpuși a dramaturgiei originale, care promovează probleme ale educației noi a micului nostru spectator (*Inima mamei* de Al. Mitru, *Frații Liu* de Al. Popovici, *Praștia năzdrăvană* de Gica Iuteș, *Micii mușchetari* de Lizica Mușatescu, *Albinița aurie* de A. Căprariu și M. Suciu etc.). E drept, aceste piese mai au încă — de la caz la caz — destule neajunsuri artistice, pe planul specificității genului. (Neajunsurile acestea se datorează, în bună măsură, lipsei de familiarizare a scriitorilor cu cerințele particulare ale teatrului păpușăresc.) Dar nu e mai puțin adevărat că lucrările pomenite constituie muguri viabili ai unei dramaturgii care se dezvoltă tot mai bogat și mai promițător și că ele au oferit teatrelor posibilitatea montării unor spectacole nu numai educativ folositoare, dar și interesante ca experiențe scenice.

Paralel cu dezvoltarea repertoriului teatrelor, s-a dezvoltat și măiestria artistică a păpușarilor, regizori și mînuitori, pictori scenografi și constructori de păpuși.

Trecerea artiștilor păpușari de la amatorism la o activitate profesională calificată, bazată pe metoda realismului socialist, nu s-a făcut dintr-o dată, ci învingîndu-se treptat ezitările inerente oricărui început, rezerva spectatorilor neavizați față de acest gen de artă. De cea mai mare însemnătate a fost, în această privință, grija organelor de partid și de stat pentru continua ridicare a calificării artiștilor păpușari (mînuitori, regizori, pictori scenografi etc.), pentru care au fost organizate în mai multe veri, consecutiv, cursuri de specializare. Preocuparea forurilor de stat pentru creșterea nivelului artistic al colectivelor de păpușari a fost dintru început bucuros îmbrățișată de aceste colective. În sînul acestora au crescut — făcîndu-le cinste — neobosiți animatori, directori și regizori de frunte, a căror trăsătură comună este neastîmpărul creator (Margareta Niculescu, Florica Teodoru, Horia Davidescu, Antal Pal, Foca Manole, Kovacs Ildiko, Claudiu Cristescu ș.a.), precum și artiști valoroși, preocupați de permanenta înnoire și perfecționare a artei păpușărești (Lenkisch Ștefan, Ioana Constantinescu, Dorina Tănăsescu, Ella Conovici, Ștefan Hablinski, Fuchs Paul, Prisăcaru Valentin, Rusan Alexandru, Gregorian Eustațiu, Dobrescu Tache și mulți alții). Toți aceștia au contribuit cu talentul și devotamentul lor la multe din succesele teatrului nostru de păpuși, în ce privește ridicarea pe o treaptă superioară a artei spectacolului, în ce privește găsirea unor noi drumuri în creație.

Aș aminti, în această privință, îndeosebi două importante evenimente în viața teatrelor de păpuși. Mai întîi, cea dintîi competiție republicană a teatrelor noastre de păpuși : „Săptămîna teatrului de păpuși din regiuni", organizată în octombrie 1956. Lupta pentru calitate, sub semnul căreia s-a desfășurat întreaga pregătire a acestui eveniment, a mobilizat toate posibilitățile creatoare ale mișcării păpușărești, acumulate pînă atunci. Nivelul spectacolelor prezentate atît în perioada premergătoare, cît și la București, în faza finală, a arătat în mod convingător că majoritatea covîrșitoare a teatrelor de păpuși depășise stadiul diletantismului. Constatarea aceasta ne-a îndreptățit să ne încumetăm a ne confrunta forțele noastre artistice cu cele ale formațiilor teatrale păpușărești din alte țări. Această confruntare s-a petrecut, după cum se știe, la Festivalul Internațional al Teatrelor de Păpuși și Marionete (desfășurat între 15 mai și 1 iunie 1958 la București). A fost cea dintîi întîlnire și competiție internațională de mare amploare a păpușarilor ; un eveniment de seamă, nu numai pentru păpușarii noștri, care au putut cunoaște, cu

Scenă din „Punguța cu doi bani" de N. Vasilescu, după Ion Creangă — Teatrul de Stat din Galați

acest prilej, o mare diversitate de stiluri și metode în ce privește arta spectacolului cu păpuși și care au putut să se întreacă cu unele din cele mai vestite formații de păpușari ale lumii ; el a fost însă considerat tot atît de important — și pentru considerente similare — și de către oaspeții noștri.

Animate de dorința fierbinte ca arta noastră păpușărească să fie cît mai bine reprezentată în fața oaspeților străini, teatrele noastre s-au întrecut mai întîi între ele, străduindu-se, fiecare după puterile sale, să pregătească spectacole inedite și cît mai interesante. Această binevenită întrecere a stimulat, pe de o parte, ambiția creatoare a unor teatre, rămase oarecum în urmă, de a se ridica la un nivel artistic superior (Pitești, Bacău, Brăila, Sibiu etc.), iar pe de alta, a mărit exigența teatrelor fruntașe, care s-au prezentat la Festival cu spectacole unanim recunoscute ca remarcabile.

Nu poate rămîne fără semnificație faptul că trei dintre premiile Festivalului au fost acordate de către juriul internațional unor teatre de păpuși din țara noastră — dintre care marele premiu și medalia de aur a Festivalului au revenit Teatrului „Țăndărică". Distincțiile acestea au statornicit și legitimat prestigiul, stima și prețuirea pe care arta noastră păpușărească a izbutit să și le cîștige pe arena internațională. Spectacolele prezentate la Festival de către Teatrul „Țăndărică" — *Povestea porcului, Mîna cu cinci degete, Umor pe sfori* și *Povestea unei păpuși de lemn* ; spectacolul *Domnul Goe* al Teatrului de păpuși din Craiova ; spectacolul Teatrului de păpuși din Timișoara — *Hai păpuși, păpuși lumești* ; cel al Teatrului din Constanța — *Poveste fără cuvinte* ; al Teatrului din Oradea — *Hațafan sau Hațafana* ; cel de la Cluj — *Fram, ursul polar,* toate acestea au arătat varietatea stilistică sub care se înfățișează arta spectacolului cu păpuși la noi în țară, multiplele și originalele soluții creatoare folosite de colectivele noastre de păpușari. Mai cu seamă însă, ele au arătat că, la baza tuturor acestor atît de diverse experiențe și soluții, stau o concepție și o metodă artistică unice, în stare să-i adune pe artiștii noștri în una și aceeași matcă : aceea a realismului socialist.

Aceasta a fost, de altfel, și poziția susținută de delegații noștri la congresul U.N.I.M.A., congres ale cărui lucrări s-au desfășurat în zilele Festivalului. Alături de vorbitori ca S. Obrazțov, Jan Malik și alții, reprezentanții noștri la congres au adus o prețioasă contribuție la elucidarea unor spinoase probleme specifice genului și, îndeosebi, la apărarea pozițiilor juste, realiste, în această artă.

La consfătuirea pe care direcțiile teatrelor de păpuși a avut-o, după Festival, din inițiativa Direcției Teatrelor, s-a susținut îndeosebi ideea posibilității (pe care o dovediseră unii păpușari străini) de a realiza spectacole la un înalt nivel artistic cu minimum de colaboratori sau cu simple recitaluri. În legătură cu modul economicos al realizării unor asemenea spectacole și al posibilității deplasării lor lesnicioase în orice colț de țară, s-a accentuat și problema repertoriului pe care îl pot promova cu mult folos. Este vorba de posibilitatea, pe care această formulă o dă păpușarilor, de a crea spectacole cu adevărat populare, spectacole care, valorificînd cele mai înaintate tradiții ale vechii noastre arte populare păpușărești, să fie în același timp mijloace de propagare a politicii partidului nostru, îndeosebi la sate.

După Festival a devenit clar că ridicarea nivelului general al dramaturgiei păpușărești, inclusiv în ce privește ținuta artistică, va trebui să constituie pentru teatrele de păpuși problema-cheie, îndeosebi în vederea întîmpinării cum se cuvine a celei de-a 15 aniversări a eliberării patriei noastre și a sărbătoririi deceniului multora dintre teatrele noastre de păpuși.

Pentru îndeplinirea acestei îndatoriri, serviciul de repertorii de pe lîngă Direcția Teatrelor a folosit o diversitate de metode, de la inițierea unor consfătuiri sau a unor convorbiri individuale cu scriitorii, pînă la stimularea apariției unor materiale de specialitate în presă, privind dramaturgia păpușărească, și pînă la concursul pentru cele mai bune piese pentru păpuși, instituit în întîmpinarea zilei de 23 August. Dintre acestea, desigur, cea mai însemnată acțiune e aceasta din urmă, datorită căreia a rezultat o frumoasă recoltă de piese cu conținut educativ, de actualitate. Dar în afara pieselor rezultate de pe urma unor acțiuni organizate de către serviciul de repertorii și a muncii sale cu scriitorii, în vederea lărgirii bazei tematice și artistice a repertoriului teatrelor de păpuși, s-au mai obținut unele piese valoroase, datorită legăturilor trainice, stabilite de către unele teatre cu diferiți scriitori. Este locul să amintim, în primul rînd, despre neobosita activitate de atragere a scriitorilor, depusă de-a lungul anilor de către Teatrul „Țăndărică", activitate ce s-a accentuat an de an, cu rezultate tot mai frumoase. Apoi, despre munca, cu autorii locali, a teatrelor de păpuși din Cluj, Oradea, Timișoara, Craiova, Sibiu, Petroșani, Brăila etc. Relațiile acestor teatre cu autorii și, în general, atenția tuturor teatrelor de păpuși se concentrează în prezent asupra profilării din punct de vedere tematic și artistic a unui repertoriu care să corespundă exigențelor sporite cu care ne vom prezenta la cel de al doilea Festival Internațional, ce se va desfășura în țara noastră în anul 1960. Păpușarii noștri sînt hotărîți să facă totul pentru a răspunde acestei noi confruntări artistice, prin noi și însemnate succese în dificilul examen internațional pe care vor avea să-l treacă. Cu emoție, dar fără teamă, se pregătesc teatrele de păpuși să participe la acest examen. Confruntările internaționale de pînă acum, primul Festival Internațional și turneele în străinătate ale Teatrului „Țăndărică" (în Cehoslovacia, Polonia, U.R.S.S., Albania, Egipt, R.D. Germană) și al teatrului din Craiova (în R.P. Bulgaria), au arătat limpede că arta noastră păpușărească știe să facă față cu cinste unor asemenea împrejurări. Aceasta însă nu e de natură să prilejuiască nimănui un sentiment de automulțumire. Păpușarii noștri sînt conștienți că, față de prețuirea ce li s-a acordat (să amintim numai titlurile de laureați ai premiului de stat, diplomele și medaliile cu care au fost distinși unii dintre ei), mai au de onorat multe îndatoriri de prestigiu.

Teatrele de păpuși din țara noastră au drept principală sarcină să realizeze mult doritul, autenticul spectacol popular în conținut și formă, care să zugrăvească și să dezbată, la un înalt nivel artistic, luminoasele noastre realități de viață și muncă, temele cele mai actuale ale aspirațiilor și eforturilor constructive ale poporului nostru. Valorificarea tradițiilor progresiste ale teatrului popular cu păpuși, apoi combativitatea, operativitatea, mobilitatea și adaptabilitatea în fața diferitelor categorii de public pot și trebuie să devină, fără îndoială, atribute ale tuturor teatrelor noastre de păpuși, puse nemijlocit în slujba cauzei construirii socialismului și a păcii.

Pe scenele lor vor trebui să capete viață — specific genului și publicului de copii și tineret — aceiași eroi și conflicte care fac obiectul literaturii noastre dramatice în întregul ei.

***

De la înființare și pînă la sfîrșitul anului 1958, teatrele de păpuși au prezentat 31.520 de spectacole, cu aproape 6.500.000 de spectatori. Sînt cifre cu care e firesc să ne mîndrim. Există, așadar, toate motivele să credem că, după cum arta păpușărească a reușit să-și autodepășească dibuirile începutului și să străbată în acești ani un drum ascendent, marcat de atîtea izbînzi frumoase, va izbuti să facă față cu cinste și noilor sarcini ale maturizării sale. Acesta va fi omagiul firesc, adus de artiștii noștri păpușari glorioasei aniversări a 15 ani de la eliberarea patriei.

Emilia Căldăraru

teatrul de amatori

BRIGADA ARTISTICĂ DE AGITAŢIE, OGLINDĂ A CONŞTIINŢEI SOCIALE

Considerate elemente ale „noului" în mişcarea artistică de amatori, brigăzile artistice de agitaţie au apărut într-adevăr în condiţiile luptei pentru construirea socialismului la noi în ţară, dar rădăcinile lor sînt înfipte adînc în trecutul de luptă al clasei muncitoare, ca şi în tradiţia artei noastre populare. Cei care îşi cîntă astăzi fruntaşii, ori îşi critică tovarăşii neridicaţi încă la conştiinţa socialistă, au în ascendenţa lor directă pe făuritorii anonimi de balade şi doine, pe cei care, în trecut, la şezătorile din sate, îşi spuneau în vers aleanul şi făceau haz de năravurile stăpînirilor, şi tot printre „părinţi" trebuie consideraţi şi comuniştii, care în condiţiile ilegalităţii, ale lagărelor şi închisorilor, organizau programe artistice denumite, pe atunci, „*Oglinzile strîmbe*", programe în care faptul cotidian, mentalitatea unora dintre tovarăşi, un gest semnificativ sau o atitudine demnă a fi dată de exemplu erau transpuse în cîntec, în cuplete, în scenete, şi interpretate în faţa colectivului, pentru ca să-l educe, pentru ca să-l întărească.

Transformarea omului, ridicarea lui la un nivel înalt de conştiinţă — iată cel dintîi ţel al brigăzilor artistice de agitaţie.

Nu este posibil, colindînd ţara-n lung şi-n lat, intrînd în fabrici şi în şcoli, vizitînd gospodării agricole colective şi S.M.T.-uri, asistînd la programele interpretate de brigăzile lor de agitaţie, să nu ai în faţă o imagine limpede, sugestivă, a felului de a gîndi şi de a munci al oamenilor de acolo. Nu este posibil, după ce ai asistat la un asemenea program, să nu înţelegi unde predomină „noul" şi unde îşi mai aşterne mantia cenuşie „vechiul". E cu neputinţă să nu înţelegi rolul însemnat pe care aceste formaţii artistice îl joacă în viaţa oamenilor noi, să nu recunoşti prestigiul pe care şi l-au cucerit.

Acum cînd ţara îşi sărbătoreşte pentru a 15-a oară Eliberarea, brigăzile artistice de agitaţie îşi dau raportul de activitate, prezentîndu-se în cel de al V-lea concurs, în număr mai mare ca niciodată, cu programe mai bogate, mai legate de viaţă, mai realizate din punct de vedere artistic. Dar aceste brigăzi nu se înfăţişează la măreaţa sărbătoare numai participînd la concurs. Ele răspund cu promptitudine, şi cînd e vorba de crearea unui curent de opinie în favoarea economiilor într-o fabrică, şi cînd se pune problema deplinei colectivizări a unui sat, şi cînd se cere ca producţia să fie de calitate.

...Cînd pui orzul ca să fiarbă,
Cînd îl storci în linul mare,
Cînd l-aştepţi la fermentare,
Sau la pivniţă să vie
Ca să-l tragi la sticlărie,
Să te gîndeşti doar la ce-ţi spun :
Mai mult, mai ieftin şi mai bun !

cîntă unul din membrii brigăzii artistice de agitaţie a Fabricii de bere „Rahova". Iar colectivul de muncitori se întrece să răspundă într-adevăr cu o producţie bogată, de calitate şi ieftină.

Iar cînd o tînără din brigada artistică de agitaţie, ţinînd în mîini un glob mic aurit, îi cîntă, cu o voce caldă de soprană, că el este „stropul de oţel", inima Uzinelor „23 August", şi că din el făuresc muncitorii maşini şi unelte, imaginea artistică emoţionează, iar lirismul cîntecului creează o legătură strînsă, directă, cu realitatea.

Nici marile evenimente ale lumii nu sînt ocolite de interpreţii acestor brigăzi. Un exemplu concludent îl constituie „Interviul cu luna", inclus în programul brigăzii artistice a Fabricii „Kirov" din Bucureşti. Un ziarist, stînd de vorbă cu luna, află părerea ei despre lansarea sputnicului. Surpriza lunii, teama că va fi detronată din universul poeţilor, o uşoară... gelozie sînt repede înlocuite cu admiraţia pentru forţa creatoare a omului, pentru biruinţa gîndirii lui.

Exemple am putea înşira, fără număr. Şi este sigur că multe din ele s-ar bucura de apreciere. Dar nu aceasta ne-am propus acum, ci o discutare a modului în care brigăzile artistice de agitaţie reprezintă nivelul la care a ajuns conştiinţa oamenilor muncii.

Dacă, de pildă, brigada artistică de agitaţie a Uzinei „7 Noiembrie" critică în programele sale o mulţime de lipsuri sezisate în cursul procesului de producţie, ea nu uită că poziţia de pe care trebuie făcută această critică este aceea de îndreptare a răului, de sprijinire a celor ce nu văd încă limpede, şi nu de negare, de defăimare. Umorul pozitiv, lauda celor fruntaşi, reliefarea faptului că drumul nostru este sigur bun, pentru că sîntem conduşi de partid, apar cu evidenţă. Şi versurile, armonios cizelate, ale cîntecului o exprimă sugestiv:

De ce pe culmi urcăm mereu mai sus
Şi-un vis devine azi, adevărat?
Noi ştim de ce, căci azi în ţara mea
Omu-i stăpîn pe munca lui,
Se bucură în linişte de ea
Şi totul datorăm partidului!

La fel de sugestive sînt şi scenetele în care, după ce sînt criticaţi locatarii unui nou bloc muncitoresc că ferestrele sînt murdare, se arată că acum, după ce am avut posibilitatea să construim un asemenea bloc, rolul nostru e să educăm oamenii care locuiesc în el. Iar cînd un trecător rîde de tolba poştaşului, fiindcă e ruptă, un altul îi replică: „Aduce atîtea ziare abonaţilor muncitori, încît e firesc să nu dureze prea mult". Şi iată cum „noul" intră în haină de sărbătoare în programele brigăzilor artistice de agitaţie, iată cum ele îşi încarcă din ce în ce bagajul de frumuseţea simplă, dar măreaţă, a construirii vieţii socialiste.

Dacă am face o comparaţie între brigada artistică de agitaţie şi gazeta de perete a unei întreprinderi ori a unei gospodării agricole colective, am găsi nenumărate asemănări. Inserarea faptului cotidian semnificativ, operativitatea, actualitatea sînt trăsături comune. Şi iarăşi comun este faptul că, şi una şi cealaltă, sînt scrise chiar de cei care trăiesc viaţa colectivului respectiv. Există însă o diferenţă. Un articol la gazeta de perete cere mai puţină inventivitate artistică, e mai puţin complex în genurile abordate, nu trebuie interpretat pe o scenă, sau acompaniat de muzică.

Unui program de brigadă artistică de agitaţie i se cer însă toate acestea, şi mai mult, i se cere să fie cît mai sugestiv, dar cît mai concentrat, cît mai plastic, dar cît mai lipsit de accesorii (decor, costum, recuzită), tocmai pentru a-şi îndeplini sarcina de operativitate şi mobilizare. Deci, este necesar ca el să fie scris de oameni talentaţi, plini de umor, cu multă imaginaţie. Şi mi se pare indicat să arăt aici că, pentru a realiza aceasta, cenaclul literar din Hunedoara a repartizat pe cei mai talentaţi membri ai săi pe lîngă cele 20 de brigăzi artistice ale marelui combinat siderurgic. Aceştia nu scriu textele, dar lucrează împreună cu cei care le scriu (şi care cunosc în amănunţime problemele la zi ale secţiilor unde muncesc), pentru a face să sporească, în măsura necesară, nivelul artistic al programelor.

În felul acesta se realizează o strînsă legătură între cenaclu şi brigăzi, colectivele de creaţie învaţă încetul cu încetul meşteşugul scrisului, iar membrii cenaclului fac o folositoare ucenicie scriitoricească.

Asemenea întîmplări nu sînt rare. Se pot întîlni şi în alte colţuri de ţară, cu toate că fenomenul, care ar trebui generalizat, se află de abia într-o primă etapă.

Şi mă gîndesc cît de important ar fi ca un asemenea ajutor să se îndrepte, în mod cît mai substanţial, către brigăzile artistice de agitaţie de la ţară, unde folosul lor ar fi nespus de mare. Mi-aduc aminte de brigada artistică de la Dragodăneşti (Ploeşti), care a prezentat la cel de al IV-lea concurs o nuntă, cu toate obiceiurile specifice regiunii. Nunta se termina cu intrarea tinerilor căsătoriţi în întovărăşirea zootehnică. Întreg spectacolul era bazat pe folclor local, dar transpus, pentru nevoile brigăzii, în mod atît de artistic, încît a cucerit aplauzele tuturor juriilor, de la comună pînă la faza pe ţară. Dar colectivul de creaţie n-a fost lăsat atunci singur, ci tovarăşii de la secţia de învăţămînt şi cultură a Sfatului popular regional, înţelegînd încă de la faza comunală că se află în faţa unei realizări de seamă, au trimis specialişti care să lucreze împreună cu brigada şi să pună şi mai mult în relief calităţile.

Asemenea sprijin se vădeşte util mai întotdeauna. Creatorii sînt îndemnaţi să se inspire, fie direct din folclor, fie din opera clasicilor noştri, întotdeauna din realitate.

Dar legătura nemijlocită cu viaţa şi permanenta muncă pe tărîm artistic a creatorilor din colectivele de creaţie ale brigăzilor au făcut să crească şi nivelul măiestriei artistice a acestora, au făcut să aflăm realizări emoţionante, pe teme majore.

Iată, de pildă, versurile:

Hei, plăcuţă mică lucitoare,
Drag îmi e să stau să te privesc,
Parcă a picat un strop din soare
Poleind tractorul romînesc.
„Fabricat în R.P.R."
Spune clar plăcuţa-aşa,
Ca să ştie toată lumea
Că-i făcut în ţara mea.

Un muncitor de la Uzinele „23 August" şi-a cîntat mîndria prin aceste versuri. Cîţiva interpreţi au cîntat cîntecul. O uzină întreagă i-a aplaudat şi s-a simţit solidar mîndră cu poetul. Pentru că realitatea aparţinea, deopotrivă, tuturor. Şi emoţia, la fel.

Rîsul cu care se desparte omul de azi de cel de ieri, emoţia şi mîndria pentru realizările de azi, năzuinţele pentru viitor, iată bogăţia de sentimente cu care operează brigăzile artistice de agitaţie. Şi pe măsura contribuţiei lor artistice, oglinda lor va reflecta o conştiinţă tot mai înaltă, un om mai nou, o viaţă mai fericită.

Liana Maxy

ÎNSEMNĂRI

2—0 PENTRU NOI !

Nu numai un simplu program ! Păpușile au dat din nou o „lecție". În locul unui program au editat o revistă. În locul a două păginuțe tipărite în alb și negru, am primit primul număr al unei noi *reviste :* „Țăndărică". Pe copertă ne surîde o „mutră" cunoscută. Nasul ascuțit, ochii de mărgea, zîmbetul și buchetul de flori al lui Țăndărică țin loc de titlu.

18 pagini mari, tip revistă ilustrată, conțin în subcapitole probleme generale ale mișcării noastre teatrale păpușărești.

Margareta Niculescu trece în revistă istoricul teatrului romînesc de păpuși ; Ștefan Lenkisch exprimă o dorință mai veche a păpușarilor — aceea de a juca spectacole de estradă ; iar Horia Davidescu — aceea de a face adaptări după dramaturgia clasică. „Riposta" e dată de doi autori : Veronica Porumbacu va scrie probabil un nou basm inspirat din folclor, Mircea Sîntimbreanu — o comedie științifico-fantastică : *Trimestrul 2.000*. Caietul-program e plin de propuneri îndrăznețe. Ștefan Iureș sugerează „păpușilor" un recital de poezie dramatizată. Semnătura regizoarei Ildiko Kovács, a scriitorului Al. Mitru, „condeiul" caricaturistului Rik Auerbach, rubrici de știri, informații întregesc aspectul acestei substanțiale publicații.

Păpușile ne-au făcut adesea demonstrația virtuților lor artistice pe scenă ; iată acum că, pînă și prin programul lor de sală, țin să ne dovedească o dată mai mult că teatrul lor e într-adevăr un teatru.

Umorist, Țăndărică a dat astfel cu tifla „colegilor" săi mai mari, teatrelor de proză, pe care le-a lăsat în urmă.

Vorba lui : 2-0 pentru noi !

Al. P.

SEMNE BUNE

Mult discutatele — și uneori criticatele — consilii artistice au început, pe alocuri, să dea semne de bună activitate și chiar de inițiativă utilă. Mă refer, deocamdată, la consiliile artistice ale teatrelor din Sibiu și Arad, pe care am avut ocazia să le vizitez. Din cercetarea documentelor de ședință rezultă o preocupare accentuată față de problemele teatrului, față de repertoriu, de distribuție, de economii în realizarea spectacolelor etc. Nu le pot înșira aici pe toate, mă voi limita de aceea la relevarea unor inițiative ce mi s-au părut interesante și folositoare.

La Sibiu, de pildă, conducerea teatrului, de comun acord cu consiliul artistic și secretariatul literar, a lansat în colectivul actoricesc un chestionar cu opt puncte, cu opt întrebări privind alcătuirea repertoriului, organizarea muncii artistice etc. Fiecare membru al colectivului — de la artiștii emeriți la cei proaspăt angajați — a avut astfel posibilitatea să-și exprime opinia în legătură cu bunul mers al teatrului. Spicuim cîteva din întrebările puse : „Ce piese de actualitate ați citit în ultimul an și pe care dintre ele le-ați dori reprezentate ?" sau : „De ce credeți că dv. și nu un alt coleg ar face cea mai bună creație în rolurile respective ?" sau, în sfîrșit : „În vederea îmbunătățirii muncii în teatru, ce măsuri ați propune pentru viitor ?" (urmează cîteva jaloane concrete). Desigur, acest sondaj nu are decît un caracter consultativ. Totuși, ce bine e să cunoști opiniile tuturor membrilor colectivului de muncă ! Ele pot descoperi laturi și aspecte noi, omise pînă acum, și pot contribui la ameliorarea activității artistice. Conducerea și consiliul artistic — care deocamdată păstrează discreția, făgăduită, în jurul răspunsurilor — m-au asigurat că ele sînt cît se poate de instructive.

Consiliul artistic al Teatrului de Stat din Arad dovedește, în activitatea sa, două preocupări deosebite, pe care nu le-am mai întîlnit la alte teatre. E vorba de grija arătată pregătirii rolurilor în dublură și de discutarea cronicii dramatice la spectacolele arădene. (Trebuie mărturisit că rar se vede consiliu întrunit în plen care să asiste la „vizionarea" intrării unui actor în dublură.) Astfel, la Arad s-a dezbătut, cu toată seriozitatea și răspunderea, încercarea izbutită a Elenei Drăgoi de a juca, și ea, rolul principal în *Domnișoara Nastasia ;* de asemenea, „vizionarea" lui I. Borst în *Noapte albă* de V. Luca, deși — subliniez — piesa e destinată deplasărilor la țară. Artiștii arădeni m-au corectat : nu *deși,* ci *tocmai de aceea.*

Consiliul artistic arădean a mai dezbătut într-o ședință exclusivă, cronicile la spectacolul *Ultimul tren*, apărute în „Romînia liberă" și în cotidianul local „Flacăra roșie". Participanții la discuții, printre care și regizorul spectacolului, Ion Deloreanu, și-au însușit unele observații, găsite juste, procedînd ulterior la îmbunătățirea reprezentațiilor.

O ultimă remarcă : participarea foarte activă la ședințe și discuții a tovarășei Elsa Toma, inspector de artă la Sfatul Popular Orășenesc, precum și a *actorilor tineri* Valentino Dain și îndeosebi Ileana Popp.

Nu sînt acestea semne și dovezi că, totuși, consiliile artistice încep să-și realizeze menirea, să-și onoreze investitura ?

REPERTORIUL PERMANENT

De obicei, fiecare propunere de repertoriu al unei stagiuni cuprinde, pe lîngă lista de premiere, și un capitol de *reluări*, adică spectacole montate anterior, care întregesc, colorează și dau consistență activității teatrale. În general, se *reiau* spectacole din stagiunea precedentă și, mai puțin, spectacolele de mare prestigiu. Din păcate, *mai puțin*.

Orice teatru are, pe linia evoluției sale, momente artistice de vîrf, spectacole care-l exprimă, care definesc calitatea și măiestria colectivului respectiv. Ca să dăm cîteva exemple, își poate cineva închipui Teatrul Național „I. L. Caragiale" fără spectacolele *O scrisoare pierdută, Fata fără zestre, Trei surori, O chestiune personală, Apus de soare* sau recenta *Tragedie optimistă* ? Se poate despărți imaginea Municipalului de spectacole ca *Pădurea, Arcul de triumf* sau *Omul cu arma* ? Credem că ne-am făcut înțeleși. Dar întrebarea este : ce se face cu aceste mari victorii ale artei noastre teatrale noi ? Au rămas ele privilegiul exclusiv al spectatorilor norocoși care le-au apucat ? Credem că ar fi nedrept și greșit. Dacă ne-am gîndi numai la generațiile tinere care umplu și vor umple tot mai mult sălile noastre de teatru, și tot s-ar cuveni să medităm la posibilitatea de a păstra pentru ele asemenea tezaure de artă. Pe de altă parte, de ce să nu poți reveni la un mare spectacol, așa cum recitești o carte valoroasă, cum te-ntorci să revezi un tablou celebru, sau să asculți din nou o simfonie ?

În stagiunea ce se încheie, teatrele au început să refacă și să reia unele spectacole, cu succes. Am putea cita aici : *Anii negri* (Național București), *Ultimul mesaj* (Armatei), *Matei Millo* (Național Iași) etc. Totuși, e încă prea puțin. Inițiativa trebuie continuată.

S-ar putea, astfel, constata că există un șir destul de bogat de spectacole, a căror păstrare în repertoriul permanent se impune cu evidență. Ne permitem să enumerăm cîteva, fără a avea pretenția de a le epuiza :

Teatrul Național „I. L. Caragiale" : *Fata fără zestre, Bălcescu, Minerii, Cetatea de foc, Matei Millo, Mielul turbat, Trei surori, O chestiune personală* ș.a. ; Teatrul Municipal : *Arcul de triumf, Oameni de azi, Horia, Pădurea, Liubov Iarovaia* ș.a.; Teatrul Muncitoresc C.F.R. : *Baia ;* Teatrul Armatei : *Trenul blindat, Ruptura ;* Teatrul Național din Iași : *Zorii Teatrului Național, Horia, Anii negri* (refăcut), dramaturgia lui Alecsandri ș.a. ; Teatrul Național din Cluj : *Cetatea de foc, Cei din urmă, Sfîrșitul escadrei ;* Teatrul Național din Craiova: *Tragedia optimistă;* Teatrul de Stat din Baia Mare: *Inspectorul de poliție, Ultima oră ;* Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș :*Chef boieresc, Pescărușul, Micii burghezi ;* Teatrul de Stat din Satu Mare: *Mielul turbat, Zile obișnuite ;* Teatrul de Stat din Timișoara : *Ploșnița ;* Teatrul de Stat din Sibiu : *Hagi Tudose* etc., etc.

O cercetare atentă și o memorie mai bună decît a noastră vor putea completa această listă cu totul sumară. Important e să se accepte justețea principiului. Și, odată acceptată, am dori ca și spectatorul din 1960 sau 1965 să poată aplauda producțiile teatrale de seamă ale acestor minunați și creatori 15 ani care s-au scurs de la Eliberare.

Fl. P.

CULOAREA LA „BERLINER ENSEMBLE"

Nu numai scenografii și specialiștii în materie de plastică a spectacolului au fost impresionați de culoarea (la sensul propriu) a celor două montări cu care „Berliner Ensemble" s-a înfățișat publicului bucureștean. Fixarea, pentru fiecare spectacol, a unei anumite tonalități coloristice dominante — în *Mama*, cenușiul, variațiile de alb-negru tinzînd spre gri ; în *Viața lui Galilei*, cărămiziul stins, nuanțele brun-roșiatice — a fost de natură să evidențieze cu sporită pregnanță sensurile fundamentale ale celor două drame epice reprezentate. S-a putut descifra în aceasta, o dată mai mult, concepția despre arta teatrului proprie lui Brecht, după care toate elementele scenice (concurînd la fixarea unității de stil a întregului) sînt chemate să contribuie direct la acea detaşare a spectatorului faţă de întîmplările aduse pe scenă, în vederea transmiterii cu maximă eficacitate a tîlcului fabulei.

Ce ar fi putut exprima mai limpede întreaga ambianţă istorică ce îşi află ecou în *Mama,* decît neschimbatul cadru cenuşiu, întins, apăsător, mohorît, împresurînd permanent mişcarea personajelor ? Sau ce alt echivalent scenic ar fi fost în stare să delimiteze atît de net în *Viaţa lui Galilei* vremea inchiziţiei, ca vasta celulă de aramă, părînd un cub ferecat, cu zidurile reflectînd culorile rugului aprins, menită să servească drept decor constant (fireşte, cu înlocuirea unor elemente pentru a se marca locul acţiunii din diferite tablouri) ?

Dublul plan al piesei *Mama,* vizat de Bertolt Brecht — evocarea concretă a mişcării revoluţionare a proletariatului rus este proiectată, la dimensiuni de simbol, pe fundalul general istoric al luptei de clasă duse pretutindeni în lume de muncitori împotriva patronilor, a capitaliştilor, a exploatatorilor —, a fost conturat şi prin iscusita valorificare a luminilor şi a gamei coloristice dominată de tonuri aspre, întunecate. Pereţii casei Pelaghiei Nilovna Vlasova sînt vopsiţi în gri, salopetele şi şorţurile muncitorilor şi-au pierdut parcă orice culoare sub atîtea pete de unsoare, şepcile lor negre au pielea roasă şi afumată, scurtele de postav ieftin şi broboadele de lînă au căpătat aceeaşi tentă cenuşie, prăfuită. Iar siluetele gigantice de muncitori, proiectate pe largul circular care îmbrăţişează fundul întregii scene, reiau, la alte proporţii, culorile posomorite ale hainelor purtate de interpreţi. Verzuiul de şopîrlă al uniformelor jandarmilor Ohranei vine să adauge o notă aparte acestui tablou sumbru al lumii capitaliste — temniţă pentru cei mulţi —, stimulînd ura şi mînia dreaptă împotriva asupritorilor, îndemnînd la revoltă şi luptă revoluţionară.

Un singur punct luminos, însufleţitor, în toată această nesfîrşită gamă de cenuşiu : purpuriul steagului înălţat de muncitori la demonstraţia de 1 Mai şi purtat apoi, în scenele finale, în fruntea bătăliei pentru triumful revoluţiei socialiste. Vibraţia purpurie a stindardului pe fondul tulbure, gri, al ansamblului, are o strălucire răscolitoare, figurînd vitalitatea şi tăria clasei muncitoare ridicată la luptă. Astfel, prin culoare (ca şi prin jocul actorilor, ca şi prin alcătuirea decorului), se simte preocuparea regiei de a realiza deplina sudură lăuntrică între realismul detaliilor şi puterea de generalizare vastă a simbolurilor.

În *Viaţa lui Galilei,* impresia produsă de coloritul spectacolului nu e mai puţin copleşitoare. Reflexele aramii, jucînd pe cele trei laturi ale decorului, pe mobilier, pe îmbrăcămintea personajelor (fie că e vorba de hainele simple, gri, ale lui Galilei, ori de stacojiul mat al pelerinelor înalţilor prelaţi, ori de movul palid al sutanelor călugărilor), ne dau măsura epocii în care teroarea inchiziţiei se manifesta frecvent prin distrugerea „ereziilor" în vîlvătăile rugurilor.

Lucirile orbitoare ale decorurilor, costumelor şi luminilor, în reconstituirile istorice montate fastuos, contravin manierei distinctive a teatrului brechtian. Iar factura demonstrativă, didactică, a piesei, chemată să ilustreze — printr-un exemplu celebru din trecut — problema de actualitate a responsabilităţii omului de ştiinţă pentru soarta descoperirilor sale, pretinde cu atît mai stringent o tratare regizorală şi scenografică ferită de orice excese sau efecte coloristice sclipitoare, gratuite. În schimb, cîte subtilităţi în modul de a utiliza culoarea ! Să amintim numai scena de adevărat ritual a înveşmîntării Papei Urban al VIII-lea. Decizia de a-l preda pe Galilei inchiziţiei, papa o ia în timp ce îi sînt servite feluritele veşminte talare. Suprapunerea lentă şi stăruitoare de alb peste alb lasă să se întrevadă o ascuţită notă de ironie la adresa pontifului bisericii catolice ; îmbrăcămintea sa imaculată nu poate acoperi odioasa cauză retrogradă, al cărei apărător suprem este.

Consecventa păstrare, de-a lungul atîtor tablouri, a aceleiaşi culori dominante nu implică oare monotonie, nu face să se piardă seva proaspătă, spontaneitatea evenimentelor petrecute pe scenă ? Nicidecum. Sobrietatea şi simplitatea profesate de „Berliner Ensemble" solicită în chip firesc şi rezolvări plastice săvîrşite în acelaşi spirit. A apărut astfel încă mai evident ce înseamnă să acorzi funcţii dramatice precise tuturor elementelor scenice, inclusiv luminilor şi culorilor.

Mihail Lupu

meridiane

DOUĂ LUMI, DOUĂ TEATRE

Călătorind în străinătate — așa cum niciodată n-au călătorit înaintașii noștri —, am avut marea mîndrie de a fi părtaș la succesul triumfal al teatrului romînesc. Spectatorii și criticii de peste hotare au apreciat aproape în unanimitate valoarea artei noastre. S-a scris mult în presă despre aceasta, a apărut și o carte. Vreau să adaug acum doar unele considerații de detaliu, mai ales pe tărîm comparativ.

La Paris, în 1956, s-a apreciat în primul rînd valoarea de *ansamblu* în spectacolele date de trupa Teatrului Național „I. L. Caragiale". Impresia a fost atît de puternică, încît critici vechi și autorizați n-au găsit termen de analogie cu o trupă franceză actuală și s-au referit la faimosul ansamblu parizian de comedie, de altădată, *Variété*. În această problemă, a necesității unei depline coeziuni interioare a trupei, a existat — ca să zic așa — un punct de contact cu oamenii de teatru francezi. În general însă, concepția noastră despre teatru diferă esențial de aceea a teatrului comercial francez, care se bazează pe formula „vedetei" și înjghebează trupe pasagere în jurul unui singur nume de afiș. După cîte am înțeles din convorbirile cu colegi parizieni, ei tînjesc realmente după colective omogene, și nu e întîmplător că în articolele destul de frecvente din presă despre criza acută a teatrului occidental, aceasta apare ca o problemă de căpetenie.

Teatrul francez e afectat și de fenomene economice negative, și probabil că aceleași articole despre criza teatrului au dreptate cînd îi caută și explicații de natură economică. Acolo, teatrul stă sub imperiul unei politici oficiale de taxe excesive. Nu de puține ori, proprietari ai unor săli de teatru le transformă în cinematografe sau în garaje, îngroșînd simțitor numărul șomerilor artistici. Noi nu cunoaștem asemenea transformări: construim și teatre și cinematografe — și foarte multe alte clădiri. Așa se mărește și numărul artiștilor și al spectatorilor. La ei, public popular nu e, publicul mic-burghez e și el din ce în ce mai restrîns — dificultățile economiei burgheze trec și prin această pătură socială. Repertoriul adesea, în cea mai mare parte anost, ori voit apolitic, ori antipopular, este la rîndu-i o cauză a golirii sălilor. Teatrul comercial se zbate ca peștele pe uscat.

În ceea ce privește teatrul oficial, Comedia Franceză, aici ne-a fost dat să asistăm la fenomenul interesant al unei oarecare înnoiri a stilului, tocmai în raport cu anumite cerințe ale progresului artei teatrale, de care nu se poate să nu se țină seamă. Instituția caută acum să se debaraseze întrucîtva de înțepeneala unui stil prea riguros, prea academic, și să îmbrățișeze mai complet stilul realist. Se poate observa aceasta, mai cu seamă, în spectacolele cu piese de Molière. Am avut impresia că bătrînul lăcaș teatral tinde să renunțe la caracterul de muzeu, ceea ce e foarte lăudabil. Cel mai interesant teatru francez ni s-a părut a fi Teatrul Național Popular, unde un animator de prestigiu, Jean Vilar, încearcă prin repertoriu și preocupări să se apropie de masele populare. Sigur că aici rezidă și cauza principală a popularității pe care a început să și-o cîștige.

Există în teatrul francez și o problemă a centralizării. După cum se știe, în Franța nu se află teatre de provincie cu caracter permanent, iar realitatea unei țări ca a noastră, care dispune în afara Capitalei de zeci de teatre de stat, dramatice, muzicale, de păpuși, li se pare multora, acolo, incredibilă.

În peisajul teatral occidental, ritmul vertiginos al premierelor, schimbarea unei piese după 4—5 reprezentații sînt fenomene curente. În Italia, unde nu există teatre de stat — nici măcar în capitala țării — fenomenul are aspecte grave, foarte dureroase. O serie de 50—60 de reprezentații — cu o piesă — constituie un triumf care stîrnește vîlvă, și cînd pomenești că la noi mici teatre de provincie depășesc frecvent sute de spectacole cu o piesă, oamenii se privesc uimiți unii pe alții. În timpul turneului la Veneția, în 1957, n-am putut lua parte, din păcate, decît la un singur spectacol italian, care mi-a provocat o mare tristețe. Am avut la Veneția marea bucurie de a fi prețuiți — așa cum am fost — pentru un spectacol goldonian, dar am avut și marea mîhnire de a vedea un spectacol italian — așa cum l-am văzut. În afară de noi, patru actori romîni, care căpătasem bilete de favoare, se mai găseau în sală 12 persoane. Era anunţată o comedie originală de Benedetti : *Două duzini de trandafiri*. Reprezentaţia trebuia să înceapă la ora 9. După un bun obicei, din ce în ce mai încetăţenit în ţara noastră, am sosit la teatru la ora opt şi jumătate. La început ni s-a părut că am greşit adresa. În sală nu se afla nici o fiinţă. Pe la zece, cînd se adunaseră numai atîţia cîţi am amintit, ajunsesem la concluzia că se va amîna. Şi totuşi s-a jucat... Ne-a impresionat adînc ; în Italia există totuşi forţe regizorale şi actoriceşti demne de tot respectul. Luchino Visconti, de pildă, e un regizor de mare anvergură. Apoi, De Filippo cu trupa lui napolitană, şi alţii.

La Moscova, ne-am aflat, evident, într-o altă lume. Am cunoscut capitala Uniunii Sovietice ca un oraş cu o viaţă teatrală efervescentă. Naţionalul nostru a sosit acolo la început de stagiune, în zilele cînd se desfăşura Conferinţa naţională a oamenilor de teatru, unde participau, dezbăteau probleme specifice vreo 3.000 de persoane. Publicul sovietic e un public cultivat, dornic să cerceteze cele mai variate experienţe din domeniul artei scenice, iar oamenii de specialitate caută mereu căi noi pentru a-i satisface această cerinţă.

Sovieticii, care au, la ora actuală, cei mai buni şi mai interesanţi actori din lume, au avut totuşi revelaţia actorului romîn. Certificatul optim pe care puteau să ni-l dea, a fost felul în care au primit reprezentarea *Revizorului* în limba romînă. Ce au apreciat în primul rînd ? Cred că posibilitatea noastră de a pătrunde şi de a dezvălui esenţa unuia din cei mai specifici autori ruşi. La Moscova, în lumea teatrală, se consideră în genere că străinii pot juca relativ uşor Cehov sau Ostrovski, dar că e aproape de neconceput un spectacol străin, izbutit, cu o piesă de Gogol. Am trecut, deci, cu *Revizorul* un examen greu. Iar în seara următoare, colectivul primei scene a ţării noastre a făcut dovada diversităţii lui stilistice interpretînd *Bădăranii*, al cărei autor avea un cu totul alt temperament şi stil.

Succesul nostru în U.R.S.S. a fost considerabil. Un critic şi-a intitulat cronica la unul din spectacolele noastre : *O sută de minute de artă.* Revista de specialitate „Teatr" a acordat toată atenţia vizitei noastre, în tonul de caldă preţuire al întregii prese sovietice. Am căpătat în Uniunea Sovietică o diplomă de maturitate, semnată de oamenii cei mai autorizaţi. Ne bucură nu numai pentru noi, ci şi pentru tot trecutul teatrului nostru. Şi ne punem, fireşte, foarte serioase probleme de viitor, pentru că succesul — şi mai ales un asemenea succes — obligă.

Teatrul romînesc trebuie să meargă hotărît mai departe pe drumul pe care a fost călăuzit pînă acum de partid şi de stat, ţinînd seama că şi-a creat mari obligaţii, nu numai faţă de publicul din ţară, ci şi pe tărîm internaţional, unde e necesar să fie totdeauna un ambasador strălucit al culturii noastre socialiste.

Radu Beligan

NOTE DESPRE TEATRUL MONGOL

Am avut prilejul, destul de recent, să mă aflu în sala Teatrului Muzical-Dramatic din Ulan Bator. Aşezat în inima oraşului, clădirea teatrului alcătuieşte împreună cu alte edificii ridicate în ultimii 10—15 ani, armoniosul ansamblu arhitectonic care este piaţa Suhe Bator. Silueta elegantă a teatrului şi statuia ecvestră a eroului naţional Suhe-Bator, ca şi Universitatea, au ajuns astăzi să reprezinte simbolic capitala Mongoliei populare, aşa cum ar fi, de pildă, pentru Bucureştiul nostru, Casa „Scînteii". Fie şi numai prezenţa acestui aşezămînt teatral, o prezenţă deloc formală, întrucît în seara cînd am fost la teatru, spaţioasa sală era plină — pînă la ultimul loc — de spectatori îmbrăcaţi în tradiţionalele costume mongole, înseamnă o mare şi semnificativă revoluţie.

Ca şi pentru multe alte domenii de activitate, trecutul mai îndepărtat al Mongoliei nu poartă în sine premisele vreunei tradiţii teatrale.

Pînă la revoluţia din 1921, marea masă a populaţiei mongole n-a cunoscut arta dramatică. Singurele reprezentaţii scenice înfăţişînd mistere religioase, inspirate din mitologia budistă, puteau fi întîlnite destul de rar, de altfel, la curţile marilor magnaţi feudali şi ale clerului.

Exista, în schimb, în peisajul etnografic mongol un personaj foarte popular în trecut, ca şi în zilele noastre, rapsodul : aşa-numitul *huurci*. Am întîlnit în Mongolia asemenea rapsozi, al căror repertoriu îl formează de obicei marile epopei populare de cîteva mii de versuri, în jurul cărora zăbovesc adesea pînă la ivirea zorilor păstorii mongoli.

În repertoriul vechilor rapsozi existau şi piese care aveau în ele unele începuturi de acţiune scenică. Într-una din aceste piese — *Samaiaa* — figurau trei personaje luate din viaţa de fiecare zi a mongolilor, dar tustrele erau interpretate de acelaşi rapsod. Alteori, rapsozii interpretau în faţa privitorilor rolul unui *arat* — crescător de vite — hîtru și poznaș, un fel de Nastratin Hogea sau Păcală.

Cele dintîi reprezentații scenice de după revoluție, care se remarcau prin caracterul lor static, narativ, printr-o slabă expresivitate a jocului, au stat sub înrîurirea puternică a acestor manifestări ale folclorului. Nu era vorba propriu-zis de piese de teatru, ci de monologuri sau scurte scenete comice cu caracter satiric, îndreptat împotriva dușmanilor. Astfel, mult timp după revoluție s-a jucat o scenetă foarte populară, al cărei personaj grotesc era stăpînul de odinioară al Mongoliei, reprezentantul împăratului manciurian la Ugra (vechiul Ulan Bator).

Toate aceste forme embrionare au pregătit apariția unui nucleu de artiști dramatici amatori, grupați în jurul clubului „Suhe Bator", care au pus bazele teatrului național mongol.

În septembrie 1930 a fost organizat un studio sub conducerea unui regizor sovietic invitat în Mongolia.

Cîtva timp după aceea, studioul izbutește să-și formeze un activ de actori profesioniști, care susțin primele spectacole, pentru ca în noiembrie 1931 să ia ființă Teatrul de Stat.

De la început, teatrul și-a propus ca sarcină crearea unei orientări realiste, împotriva prezentării pur ilustrative și în același timp pentru un repertoriu ancorat în contemporaneitate, care să reflecte frămîntările vieții, să oglindească figuri de oameni înaintați.

În primii ani de existență, teatrul a avut de întîmpinat, cum era și firesc, nu puține greutăți, printre care și problema deosebit de spinoasă a repertoriului. Dramaturgia — ca și întreaga literatură — se afla pe atunci la primii săi pași. În acești ani au fost scrise lucrări care, de atunci încoace, au rămas în repertoriul permanent al teatrelor mongole. Este vorba, în primul rînd, de „drama muzicală" a lui D. Națokdorj *Trei coline triste* (1934), inspirată din trecutul poporului mongol în anii apăsării feudale. Piesa a cunoscut de la început un mare succes și în prezent se proiectează transpunerea ei pe ecran, într-o coproducție sovieto-mongolă. Alături de piesa lui Națokdorj, care este considerat fondatorul literaturii mongole contemporane, au venit să îmbogățească repertoriul piesele lui Namdag (autorul a aproape o sută de lucrări dramatice), Oiun, Oidov, Vangan ș.a.

Puțin timp după întemeiere, teatrul mongol ia parte la un festival internațional, căpătînd cu acest prilej o elogioasă recunoaștere peste hotarele țării. La Olimpiada Internațională a Teatrelor Revoluționare, de la Moscova, în 1933, teatrul mongol a stîrnit admirația participanților, obținînd unul din primele locuri pentru originalitatea și prospețimea interpretării, evidențiindu-se îndeosebi faptul că, în spectacolele prezentate, s-a reuși să se evite stilizarea inutilă și exotismul gratuit, într-o formă care respecta specificul național.

Paralel cu lucrări originale, au început să fie puse în scenă lucrări din repertoriul clasic universal și din dramaturgia contemporană de peste hotare. Arații (crescătorii de vite) au avut prilejul să vadă pe scenă, în limba lor, piese de Shakespeare, Lope de Vega, Molière, Gogol, Goldoni, Ostrovski, Cehov, Korneiciuk.

Am avut plăcuta ocazie să-l cunosc la Ulan Bator pe directorul Teatrului Muzical-Dramatic, artistul poporului Țegmed. Lui îi datorez ampla și documentata expunere cu privire la istoricul teatrului mongol.

În clipa de față, Teatrul Muzical-Dramatic din Ulan Bator numără în rîndurile sale cinci artiști ai poporului și treizeci de artiști emeriți.

În repertoriul teatrului mongol se acordă un loc precumpănitor dramaturgiei originale. Artistul poporului, Țegmed, directorul teatrului, mi-a vorbit despre legăturile stabilite cu timpul între colectivul teatrului și un activ de dramaturgi care asigură scenei mongole permanența repertoriului național.

La data discuției mele cu directorul Țegmed, teatrul avea pe șantier cinci piese originale noi aparținînd dramaturgilor Namdag, Șenghee, Oidov, Vangan și Rincin.

Teatrul Muzical-Dramatic din Ulan Bator, început pe bazele modeste ale unui club de amatori, înfățișează astăzi un puternic așezămînt de cultură numărînd mai bine de 300 de persoane: artiști, cîntăreți, dansatori, artiști instrumentiști. Alături de el, funcționează astăzi în capitala Mongoliei și un teatru pentru copii și tineret. În două centre regionale, la Cioibalsan și Kobdo, există de asemenea instituții teatrale. În Mongolia populară, teatrul a intrat în viața de fiecare zi a păstorilor și crescătorilor de vite, a tinerei clase muncitoare mongole. El își îndeplinește cu succes nobila sa funcție educativă, contribuind activ la îmbogățirea artei și culturii acestui popor harnic, făuritorul, în țara sa, a atîtor îndrăznețe prefaceri și izbînzi remarcabile.

Boris Buzilă

I. P. 9 c. 2219

Coperta I: Niky Atanasiu (Bartolomeu Moţoc) şi H. Nicolaide (Pompilian) în Partea leului *de C. Teodoru — Teatrul Tineretului*

Coperta IV: Maria Georgescu — Pătraşcu (Eva), Şt. Mihăilescu — Brăila (Puntila) şi Colea Răutu (Matti) în Domnul Puntila şi sluga sa Matti *— Teatrul Muncitoresc C. F. R.*

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA
Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 Bucureşti
Tel. 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poştali şi oficiile poştale din întreaga ţară

PREŢUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe şase luni, 60 lei pe un an

teatrul

Lei 5